

أكتوبر ٢٠٠٦ - العدد ٢٥٤

نجيب محفوظ «أسعد الله مساءك»

مع السلامة ياحاتم عبد العظيم



محمد عنانى يكتب عن عبدالعزيز حمودة

طبائع الاستبداد أمس واليوم

اللهب المزدوج: الشعر والأنوثة واللاهوت

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام١٩٨٤ /السنة الثالثة والعشرون
العدد ٢٥٥ أكتوبر ٢٠٠٦

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا/ أوروبا وأمريكا ٧٥ دولا

شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

adabwanaq d @yahoo-com

موقع (أدب ونقد) على الانترنت:

adabwanaq d .4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب/ الأهالى القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٣٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

الحرية.. أيتها الحرية

من يقرأ البرنامج الانتخابى للرئيس «مبارك» الذى قدمه أثناء الانتخابات الرئاسية فى العام الماضى، ثم يقرأ بعد ذلك خطابه فى ختام المؤتمر السنوى الرابع للحزب الحاكم لابد أن تستوقفه مجموعة من المفاهيم التى استخدمها الرئيس ودلالاتها فى سياق نظام الحكم القائم فى البلاد منذ أكثر من ثلاثين عاما مع بدء سياسة الانفتاح الاقتصادى عام ١٩٧٤ وبعد الإنقلاب على المشروع الناصرى ببعديه الوطنى والاجتماعى على ثلاثة أعوام.

يؤكد الرئيس على التوجه الثابت لمزيد من «تحرير».حياتنا السياسية واقتصادنا، «نمضى فى ذلك وفق رؤية وطنية خالصة تنبع من هذا الشعب وتستجيب لتطلعاته».

ثم يضيف «إن لدينا ثروة ضخمة مملوكة للشعب حان الوقت لإعادة توظيفها لصالحه، وتوجيه حصيلتها للاحتياجات الاجتماعية لفقرائه وفئاته الأولى بالرعاية وطبقته المتوسطة» ويطالب الرئيس الحكومة «خلال الأربعة والعشرين شهرا القادمة بتدبير تحويل إضافى مقداره عشرون مليار جنيه من حصيلة ما يتم إعادة تدويره من الأصول المملوكة للدولة» (لاحظ أنه يتجنب استخدام تعبير بيع القطاع العام أو الخصخصة) لأنه يعرف مدى نفور الناس وتوجسهم منها.

يخصص بالكامل لمشروعات الصرف الصحى للقرى المصرية».

وتتكامل هذه الفقرة مع قوله «نفسح المجال لمزيد من المشاركة المجتمعية فى تقديم الخدمات للمواطن - أى فى الصحة والتعليم - فتنهض الدولة بدورها كمراقب ومنظم لهذه الخدمات ضمانا لمعايير جودتها، وحماية للمواطنين من

أية ممارسات ضارة، وحرصا على الوصول بها إلى تلك المواقف التى يصعب على القطاع الخاص تقديم الخدمات إليها».

ونلاحظ أن الخدمات التى تحدث عنها الرئيس لم تتضمن الثقافة رغم أن رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الدكتور «أحمد نوار» صرح أكثر من مرة خاصة بعد حريق مسرح «بنى سويف» الذى كشف حجم التآكل والإهمال أن ترميم وإعادة بناء وتأهيل شبكة القصور والبيوت المنتشرة فى محافظات مصر تحتاج إلى مليارى جنيه حتى نستطيع أن نقول إن لدينا بنية أساسية ثقافية لا مركزية ولكن خدمات التعليم والصحة والصرف الصحى تحظى بالأولوية، ويجرى استبعاد الثقافة مع إحالة ضمنية إلى مؤسسات الإعلام كبدائل ثقافية، وهى المؤسسات التى تتولى برمجة وتنميط عقليات المواطنين وتشكيلها من أجل التواؤم مع ما هو قائم لا نقده.

استخدم الرئيس مفهوم «التحرير». ولما كان تاريخ البشرية على مر العصور قد علمنا أن السياسة بوصفها أساساً أوليا للتحرير فى التطلع إليه والسعى له، فقد علمنا أيضا أن التحرير الإنسانى هو مرحلة أرقى وأشمل لابد من أن يتزاوج فيه السياسى مع الاجتماعى حتى يكون نقيضا للاستغلال والإغتراب. فحين يتحرر الإنسان من الاستغلال والاغتراب يكتشف ذاته الأصيلة ويتعرف على طاقاته الكامنة التى لا تعوقها الحاجة أو الخوف من التفتح والإزدهار والإنطلاق إلى آفاق غير محدودة، حيث يبرز فى هذه الحالة نمط جديد لتنظيم المجتمع ينهض على الإعلاء من شأن الإنسان لا باعتباره أداة للتقدم وإنما أيضا غايته العليا، الإنسان الذى سيتحرر فى سياق هذه العملية الشاملة تحررا حقيقيا لا شكليا بوصفه كائنا شاملا وهو الشمول الذى سيطول علاقاته الفردية والاجتماعية، عمله وتجاربه وأفكاره ووعيه ورؤيته للعالم أى ثقافته ومعارفته وذلك لو أن تتحول لحظة التحرر السياسى خروجاً على حدودها الضيقة التى تتجاوزها إلى التحرر الاجتماعى فيضع جدلهما حالة جديدة من التحرر الإنسانى المتكامل.

وإذا توقفنا أمام المعنى الفلسفى الشائع للحرية باعتبارها القدرة التى يمتلكها الإنسان على التصرف كما يروق له، فسوف تدلنا التجربة الواقعية على أن هذه القدرة تظل دائماً مشلولة فى ارتباطها بواقع العلاقات الاجتماعية القائمة على الاستغلال والاغتراب أى على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج. وفى الغالب الأعم فإن حرية الكادحين أو العاملين بأجر مهما كان الأجر كبيرا تظل محكومة برغبات وقرارات صاحب رأس المال، أما حرية صاحب رأس المال نفسه فهى بدورها محكومة بالسوق وآلياته وبالمنافسة الضارية التى يجرى فيها استخدام كل الأساليب غير الأخلاقية بل وغير الإنسانية من أجل الفوز، وعلى امتداد السنين قدمت لنا الأفلام السينمائية حكايات الموت المفاجئ لأصحاب رءوس أموال

أغنياء خسروا ثرواتهم فى هذا السباق المجنون من أجل المزيد من الربح، أى أنه فى نظام الملكية الخاصة فإن الرأسمالى ليس حرا، كما أن الأجير ليس حرا، وإن كانت القيود على الحرية تختلف وتتفاوت فى الحالتين.

وتبقى الحريات فى المجتمعات القائمة على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج محصورة فى الجانب القانونى. وإن كان تراكم نضال البشر والكادحين خاصة فى كل البلدان قد نجح إلى هذا الحد أو ذاك فى انتزاع الحرية من ميدان القانون وإنزالها إلى أرض الواقع بدءا بالحريات الفردية مثل جرية التفكير والاعتقاد وصولا إلى الحريات الجماعية مثل حرية التنظيم للنقابات والأحزاب والجمعيات وحرية الإضراب.

وإذا كانت نظم الملكية الخاصة الإستبدادية شأن النظام المصرى قد تساهلت قليلا مع الحريات الفردية مثل حرية الفكر والاعتقاد . والتعبير وهو تساهل يتعلق فحسب بالمستوى الفردى والشخصى وليس بالحرية الفكرية فى المجتمع فإنها إنما قاتلت ومازالت تقاتل بضراوة ضد الحريات الجماعية لإدراكها أن حرية التنظيم وحرية الإضراب هى أدوات ملايين الناس الذين يتعرضون للاستغلال الكثيف فى ظل الرأسمالية الوحشية وطابعها الطفيلى لا فحسب للدفاع عن أنفسهم وإنما أيضا لتغيير النظام الاستغلالى ديمقراطيا بدءا بتحسين شروط الاستغلال وصولا إلى إلغائه فى خاتمة المطاف. وفى مثل هذه السيرورة تتحول حرية الفكر والتعبير والاعتقاد كحريات فردية إلى قوة مادية فاعلة فى عملية التحول طويلة المدى، ولا تبقى شأنا شخصيا يخص كل فرد على حدة بل ويصبح صراع الأفكار جزءا لا يتجزأ من الصراع الاجتماعى الاقتصادى السياسى الشامل من أجل تغيير العالم ، وفى مثل هذا الصراع وحيث تتحول الأفكار إلى أفعال يتحرر الكادحون من إغترابهم حتى قبل أن يتهاوى العالم القديم لأنهم سيمدون أيديهم فى الضباب ليشدوا أنوار الصباح وصولا إلى الحرية العليا باعتبارها تطورا حرا للبشر ولقدراتهم التى قد لا يعرفون عنها شيئاً لأن الاستغلال والاغتراب يطمرانها، وسوف تتطور هذه القدرات فى كل الأبعاد ويفتتح البشر الأحرار مملكة الحرية ويكون تطوير القوى الإنسانية الخلاقة غاية فى ذاته وقيمة عليا لا مجرد أداة.

سيدلنا اختبار هذه الأفكار فى واقع حياتنا السياسية والاقتصادية مهتدين ببرنامج الرئيس وخطابه فى ختام أعمال مؤتمر الحزب على أن الاتجاه العام لاختيارات الحكم يتجه إلى أحكام قبضة الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج على كل مقدرات حياتنا وصولا إلى الخدمات الاجتماعية مثل التعليم والصحة والتى كانت تاريخيا من اختصاص الدولة سواء كانت هذه الدولة رأسمالية أو اشتراكية، ولكن الدولة المصرية كما يبين خطاب الرئيس بوضوح تتجه الى ان تصبح «مراقبا ومنظما» لهذه الخدمات التى ستتركها

للقطاع الخاص لتقتصر خدماتها هي على تلك المواقع التي يصعب على القطاع الخاص تقديم الخدمات إليها. وتنتهك الدولة المصرية بذلك نصوص الدستور الذى يقرر مجانية التعليم والعلاج، وقد سبق لها أن انتهكت حق العمل الذى أقره الدستور أيضا عن طريق هذه الزيادة المتواصلة فى أعداد العاطلين وجلهم من خريجى التعليم المتوسط والعالى حين انسحبت أيضا من ميدان الاستثمار بل وأخذت تبيع ما تملكه من أصول فى القطاع العام وأملاك الدولة وهى الأصول التى بناها المصريون بكدهم وعرقهم على امتداد قرنين من الزمان منذ عصر محمد على، بل وزادت الطين بلة حين أصدرت قانونا جديدا للعمل الموحد يمنح حرية مطلقة لأصحاب رءوس الأموال في فصل العاملين أو انتقاص أجورهم فى الوقت نفسه الذى لا يمكن لهؤلاء العاملين الدفاع عن أنفسهم عبر الحريات الجماعية التى أقرتها المواثيق الدولية وقيدتها فى بلادنا ترسانة قوانين معادية للحريات. فضلا عن أنهم حتى لو نجحوا فى انتزاع هذه الحقوق وممارستها واقعيا فإن البطالة المتفاقمة يمكن أن تجهضها إذ يكون بوسع أصحاب الأعمال الاستغناء نهائيا عن العمال المضربين واستبدالهم بسهولة. بينما هيمنت الحكومة على الحركة النقابية وألحقتها بالحزب الحاكم.. حزب الرأسمالية الكبيرة التى يغلب عليها الطابع الطفيلى والتابع.

وينتج الطابع الطفيلى والتابع للرأسمالية الحاكمة– وهذا الطابع الذى يتأكد بانسحاب الدولة وبيع مؤسساتها للقطاع الخاص – حالة ثقافية متدنية غير عقلانية ومعادية للعلم تناوئ الحريات العامة فردية وجماعية وعلى العكس من تاريخ نشأة الرأسمالية التى أطلقت فى زمن استنارتها فى القرنين السابع عشر والثامن عشر روح البحث العلمى والعقلانية والجدل لا تنتج الطفيلية شيئاً بل تغرق الشعب فى السحر والخرافة والقدرية المفرطة والتسالى العابرة.

ولأنها مجرد وكيلة لرءوس الأموال العالمية لابانية لمشروع وطنى نهضوى وتنموى تحررى حقيقى كان من السهل جدا على مسيرتها الثقافية أن تجعل منها وجها آخر لحالة التدين الزائف الشائعة فى المجتمع المصرى التى تحملها أجنحة اليأس من التغيير وعدم وجود مخرج أو ملاذ ليصبح اغتراب الكادحين مركبا حين يتوافق الاستغلال المادى مع الاستغلال الروحى، ويعلو من هذا المناخ شأن جماعات الإسلام السياسى التى لا يختلف برنامجها الاقتصادى الاجتماعى عن برنامج الحكم وإن كانت تضع عليه قناعا دينيا.

وتجد القوى التى تضع الحرية الشاملة بالمعنى السياسى والاجتماعى فى قلب مشروعها لتغيير الواقع البائس – تجد نفسها فى مأزق محاصرة بين مشروعين متناقضين ظاهريا فقط رغم أن كلا منهما وجه للآخر في خاتمة المطاف، وهما ينتهكان معا حرية المصريين كل بطريقته. أحدهما بترسانة القوانين وحزمة السياسات والآخر بالتدين الزائف والقمع الروحى الشامل الذى يغطى على البرنامج الاقتصادى الاجتماعى القائم على تقديس

الملكية الخاصة وإطلاق آليات السوق.. وهى السياسات التى أسفرت عن إفقار الملايين وتبديد طاقاتهم وإفقار الثقافة وامتصاص حيويتها وتحويل مفهوم الحرية إلى مسخ كاريكاتورى حين اختزلوها فى حرية كبار الرأسماليين فى مراكمة الثروات على حساب كل شىء ليصبح طريق الذين يحفرون فى الصخر من أجل بناء الأمل فى حرية حقة صعبا مليئا بالأشواك والمطبات، لكننا لن نخسر المعركة أبدا مادمنا نقاوم.. ومادمنا نعى ما نحن فيه على نحو صحيح وواضح.. ونكافح حتى يكون هذا الوعى ثاقبا وناصعا كما ينبغى له أن يكون ليرشد حركة جماهيرية يشتد عودها من أجل التغيير.. من أجل الحرية.. فيا أيتها الحرية كم أن الطريق إليك صعب.

●●●

فقدت أسرة اليسار اثنين من خيرة أبنائها وأخلصهم هما الفنانة التشكيلية «رعاية النمر»، والكاتب «وديع أمين»وكان «وديع» قد خص أدب ونقد – وهو المسيحى – بدراساته بالغة العمق والنزاهة عن المفكرين العقلانيين فى الثقافة العربية الإسلامية، فقدم برهانا على أن الثقافة الجادة هى بطبيعتها عابرة للديانات والبلدان، وترجم مقولة «مكرم عبيد» «إننى مسيحى ديانة ومسلم ثقافة» وطبق المنهج المادى التاريخى الجدلى الذى وضع كل الديانات فى سياق التطور الإنسانى باعتبارها ظواهر اجتماعية تنتج العقلانية كما تنتج الخرافة.

أما الفنانة «رعاية النمر» التى انشغلت بالتراث الشعبى فى الحلى والأزياء والأثاث حين تكون اقتناعها بأن أبناء الشعب حتى لو كانوا أميين ينطوون على مواهب مدفونة ما أن تتوفر لها الفرصة لتعبر عن نفسها إلا وتنتج أعمالا فنية مدهشة، فأخذت ترعى هذه الفكرة مع شريك حياتها الفنان الراحل «عبد الغنى أبو العينين» الذى صمم شعار حزب التجمع ووضع أول ماكت لجريدة الأهالى، وأول تصميم لغلاف «أدب ونقد».. ورحل قبلهابلسنوات ليتركا معا تراثا هائلاً يحتاج إلى من يرعاه ويحافظ عليه ثروة للوطن وللأجيال.. وهى مهمة كل من حزب التجمع ووزارة الثقافة. رحم الله الراحلين ورحمنا جميعا، وكل عام وأنتم بخير.



نجيب محفوظ: أسعد الله مساءك

(توفيق حنا/ شوقي بدر يوسف/ جهاد الرملى/ زعبلاوى).



هذه صفحات قليلة، نقول بها لحرفوش مصر نجيب محفوظ:

وداعا أيها الرجل الذى ملأ حياتنا لعقود طويلة بهجة وحزناً ومعرفة بالنفس.

وهى تحية صغيرة، نشارك بها فى مشهد الوداع الراهن، لكننا نعد قراءنا ونعد أنفسنا بتقديم عدد كامل خاص عن محفوظ، خلال الشهور القليلة القادمة، نفيه فيه حقه - وحقه لا يستوفى - من الدرس والتحليل والتأويل والمساجلة والمحبة، بما يليق بمبدعٍ شغل القلوب والعقول، بجميل النصوص التى عبرت الأجيال والتيارات الأدبية، حية، متوهجة، حاضرة.

« أدب ونقد »

ملف

غالى والنقاش وعميد القص

توفيق حنا

(١) مذكرات نجيب محفوظ

فى ديسمبر ١٩٩٧ صدر هذا الكتاب المهم الذى يعتبر إضافة جادة إلى المكتبة النقدية العربية هو (مذكراته وأضواء علي سييرته وحياته).

- يقول الصديق رجاء النقاش الناقد المعروف «فرصة طيبة لا يمكن تعويضها للاقتراب من العالم الإنسانى والفكرى والفنى لهذا الأديب المصرى العالمى..

ومما زادنى حماسا لفكرة الكتاب أننى عاشق من عشاق نجيب محفوظ، حيث تابعت كتاباته بجماس وبحب وإعجاب دائمين منذ أن قرأت أول رواية وقعت فى يدى سنة ١٩٤٩، وكنت فى الخامسة عشرة من عمرى، وهى رواية «رادوبيس» وبعدها لم أترك كلمة كتبها نجيب محفوظ دون أن اقرأها..

ويقول عن هذا الحوار:

«فى أول أغسطس سنة ١٩٩٠ بدأت لقاءاتى مع نجيب محفوظ.. وكنت أطرح عليه الأسئلة فيجيبنى عنها بصبر شديد ورحابة صدر كاملة..

وكنا نلتقى فى الصباح الباكر فى حدود الساعة الثامنة، ونواصل هذا اللقاء ما يقرب من ثلاث ساعات، واستمرت هذه اللقاءات حتى أواخر عام ١٩٩١ ، وكنت التقى مع نجيب محفوظ فى هذه المواعيد أربعة أيام فى الأسبوع.

وأخيرا توافر لى من هذه التسجيلات ما يقرب من خمسين ساعة كاملة، وكانت لقاءاتنا تتم فى مقهى صغير بميدان التحرير فى وسط القاهرة هو مقهى «على بابا».

●●●

هذا الحوار الذى استمر خمسين ساعة يقدم لنا بورتريها صادقا . دقيق الملامح . واضح القسمات لشخصية نجيب محفوظ.. اجتماعياً وسياسياً وإنسانياً وأدبياً وفنياً..

ونجيب محفوظ وفدى صميم.. من أصدق وأخلص أبناء ثورة ١٩١٩ . وهو مؤمن كل الإيمان بالديمقراطية وبالعدالة.. وبحرية وكرامة الإنسان . كل إنسان..

وفى حياة نجيب محفوظ .. وفى أدبه وفى سلوكه تجد أن قيمة الصداقة تلعب دوراً مهماً وأساسياً.

وهل يمكن أن ينسى قارىء ثلاثية «بين القصرين» صداقة كمال عبد الجواد وحسين شداد فى «قصر الشوق» وأصدقاء السيد أحمد عبد الجواد فى «بين القصرين».

وصداقة كمال عبد الجواد ورياض قلدس فى «السكرية» ونحن نجده فى بداية حواره مع رجاء النقاش يبدأ بالحديث عن صديقه زكريا أحمد .. ثم يتابع حديثه عن الأصدقاء عبد الحليم نويرة وإحسان عبدالقدوس وأحمد مظهر .. ويتميز نجيب محفوظ بهذا الوفاء لهؤلاء الأصدقاء.. وهو – كما أراه – فارس الوفاء فى أدبنا المصرى الحديث.

وكم هى صادقة كلماته عن زكريا أحمد وكم هى صادقة – أيضاً – عنه شخصياً يقول: «زكريا أحمد من أظرف الشخصيات التى قابلتها فى حياتى .. فهو على المستوى الإنسانى ابن بلد لطيف حبوب وابن نكتة..» ثم يقول:

«كانت حكايات الشيخ زكريا لا تنتهى.. حكاية تجرك إلى حكاية أخرى فى تسلسل عجيب وترابط مذهل وقد يبدأ فى سرد حكايته الأولى فى التاسعة مساء ويعود إلى نقطة معينة فى الحكاية نفسها فى الثالثة صباحا.. وما بينهما من استطرادات وملاحظات وتنويعات .. حتى يبدو للسامعين أن مؤلف قصص «ألف ليلة وليلة» والشيخ زكريا من نسيج واحد وتجمعهما نفس العقلية.

وهذا يشير إلى أن نجيب محفوظ يرى أن هذا العمل الأدبى العبقرى «ألف ليلة وليلة» عمل مصرى..

ونجيب محفوظ وزكريا أحمد يعبران أصدق تعبير عن الشخصية المصرية.. عن ابن البلد.. وابن البلد هو المنتمى صادق الانتماء إلى بلده.. والذى يحمل فى سلوكه وفى مدينته وفى كل ألوان نشاطه كل ملامح وسمات الشخصية المصرية.. من وفاء وصدق وبساطة وصراحة ومن طيبة وشجاعة وإخلاص ومن تواضع مع اعتزاز بالكرامة وحرص على الحرية والاستقلال..

وعن علاقة زكريا أحمد بالكتب يقول صديقه نجيب محفوظ

«لم يكن الشيخ زكريا يحب القراءة وربما كانت «زقاق المدق» هى روايتى الوحيدة التى قرأها. وأعترف هنا أن هذا العمل الرائع «زقاق المدق» كان بداية اهتمامى بالعملية النقدية

ونشرت عن «زقاق المدق» في مجلة «الرسالة الجديدة» كلمة تقدير وإعجاب تحت هاتين الكلمتين «محاولة نقدية» كما كان «زقاق المدق» هو بداية طريقي للتعرف على مبدع هذا العمل (الذى أراه افتتاحية لثلاثية بين القصرين).. والذهاب إلى كازينو أوبرا في منتصف الخمسينيات لمقابلة نجيب محفوظ..

ويحدثنا نجيب محفوظ عن علاقة زكريا أحمد بالشيخ سيد درويش:

«كان الشيخ زكريا يحب سيد درويش إلى درجة العبادة، وكان يتكلم عنه بانفعال شديد، ولا يمل أبدا من الحديث عن أيام صعلكة مشتركة بينهما، وأنه كثيرا ما كان يصطحب سيد درويش في جولة بعد منتصف الليل في حوارى القاهرة المظلمة.

ولعل هذه الجولات في حوارى القاهرة هي التي دفعته إلى قراءة «زقاق المدق».

ويتحدث نجيب محفوظ عن ألحان زكريا أحمد وتراثه الموسيقى:

«من أبرز ما يميز الشيخ زكريا كموسيقى ألحانه الشرقية الأصيلة، ومع ذلك لم يكن له موقف معاد من الموسيقى التجريبية ولم أسمعه يوما يهاجمها، بل كان يرى فيها فنا جميلا، لكنه يرى أن مذاقها مختلف تماما عن موسيقانا».

ويقول أخيراً عن هذا الفنان المصرى العبقرى:

استمرت علاقتى بالشيخ زكريا من بداية الحرب العالمية الثانية وحتى وفاته عام ١٩٦٢ لقد تأثرت بشخصيته في قصة قصيرة كتبتها بعنوان «الزعبلاوى».

ولقد قرأت هذه القصة التي يغلفها غلاف صوفى، أكثر من مرة .. وكتبت عنها كلمة ولا أذكر أين نشرتها..

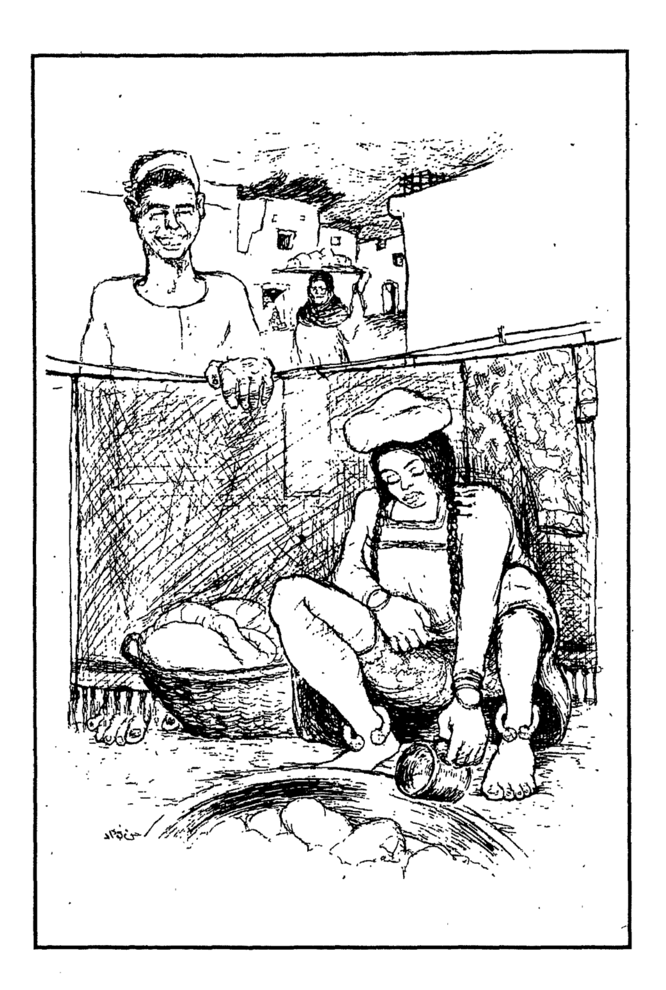
ويحدثنا نجيب محفوظ عن علاقته بالموسيقى والغناء «تعلقت بالغناء منذ الطفولة، وفي بيتنا وجدت عدداً كبيراً من الأسطوانات لكبار مطربى ذلك الزمان.. حفظت ذاكرتى الكثير من الأغنيات كنت أرددها مع نفسى أو بين الأصدقاء وفي الرحلات.

وقارئ «بين القصرين» يذكر أن الجزء الأول منها ينتهى وكمال وهو في العاشرة من عمره ويردد أغنية سيد درويش «زورونى كل سنة مرة» ويسجل لنا نجيب محفوظ هذه الحقيقة عن مدى حبه للموسيقى والغناء:

«بلغ من حبى للموسيقى والغناء أننى التحقت بمعهد الموسيقى العربية، ودرست فيه لمدة عام كامل..

وكان التحاقى بمعهد الموسيقى العربية عام ١٩٣٣ وكنت وقتذاك طالبا بالسنة الثالثة في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة الآن) وكان أستاذى في آلة القانون حفيدا للعقاد الكبير عازف آلة القانون في فرقة أم كلثوم الأولى، وابن العقاد بك مدير المعهد..

ونحن نعرف أن نجيب محفوظ من عشاق أم كلثوم حتى أنه أطلق اسمها على ابنته أم



كلثوم.
وفى لسة حنين ووفاء يحدثنا عن منيرة المهدية «فى بداية عصر أم كلثوم كانت توجد مطربة أعتبرها من أجمل الأصوات النسائية التى عرفتها مصر وهى منيرة المهدية، فصوتها من نفس طبقة صوت أم كلثوم. أو أقل درجة.. ويعود الفضل فى شهرة عبد الوهاب الأولى إلى منيرة المهدية، فبعد الموت المفاجئ لسيد درويش دون أن يتم ألحان مسرحية «كليوباترا»، أسندت منيرة المهدية إلى عبد الوهاب مهمة إكمال الألحان، كما أسندت إليه القيام بدور البطولة «الرجالية» أمامها.. وكان عبد الوهاب شابا صغيرا في سن ابنائها.. كانت هذه الفرصة نقطة فاصلة فى حياة محمد عبد الوهاب دفعته كثيراً إلى الأمام، ووفرت عليه سنوات من المعاناة.
ثم يحدثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو الموسيقى والملحن القدير عبد الحليم نويرة الذى قام بتلحين أغانى الأوبريت الشعبية «يا ليلى يا عين» التى أخرجها زكى طليمات وقدمتها مصلحة الفنون التى كان يديرها يحيى حقى.. فى دار الأوبرا عام ١٩٥٦.. وكان أول عمل شعبى يقدم فى هذه الدار التى احترقت فى ظروف غامضة واحترق معها كل ما يتعلق بهذا العمل «يا ليل يا عين» الذى كنت قد أرسلت حكايته إلى يحيى حقى.. صاحب الإبداعات الروائية والقصصية والنقدية.. الباقية فى أدبنا المصرى الحديث..
يقول نجيب محفوظ:
«ربطتنى بالموسيقار المرحوم عبد الحليم نويرة صداقة، وكانت أسرته تسكن بجوارنا فى العباسية..
درس عبد الحليم نويرة الموسيقى على يد أستاذ إيطالى واشترك فى وضع ألحان كثير من الأغانى السينمائية وكانت له أمنية حاول تحقيقها قبل وفاته ولم يتمكن وهى تحويل روايتى «رادوبيس» إلى أوبريت موسيقية.
ثم يقول عن دور عبد الحليم نويرة فى إحياء الأعمال الموسيقية الغنائية فى تراثنا القديم.
إن نويرة من خلال الفرقة الموسيقية التى كونها أعاد تراثاً موسيقيا لا تعرفه الأجيال الحالية مثل أعمال داود حسنى ومحمد عثمان وغيرهما..
والواقع أن عبد الحليم نويره له أياد بيضاء على الموسيقى الشرقية، وقد أحدث فيها نهضة رائعة من خلال إعادة التراث القديم.
ثم يحدثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو الفنان القدير أحمد مظهر:
«ومن الفنانين الذين عرفتهم واقتربت منهم والتقيت بهم كثيرا باعتباره من رواد شلة الحرافيش، الفنان أحمد مظهر وهو من الضباط الأحرار الأوائل على الرغم من أنه حين قامت الثورة كان خارج مصر. ومظهر من نفس دفعة جمال عبد الناصر فى الكلية الحربية..



وكان له دور فى التمهيد لقيام الثورة . ثم يسجل لنا نجيب محفوظ هذه الحقيقة التاريخية المهمة:

«علمت من أحمد مظهر - فيما بعد - أن النحاس باشا وسراج الدين باشا كانا على علم بوجود تنظيم الضباط الأحرار، خاصة بعد الانتخابات التى جاءت بالنحاس وحزب الوفد إلى السلطة سنة ١٩٥٠ ولكنهما تسترا على التنظيم ولم يبلغا الملك.

أخيراً يحدثنا نجيب محفوظ عن صديق آخر هو إحسان عبد القدوس:

«تربطنى بإحسان عبد القدوس علاقة شبه عائلية، منذ أن كان جارا لنا فى شارع رضوان بالعباسية، وقد سكن إحسان فى هذا الشارع، ونشأت بيننا علاقة حميمة بعد أن انتقلنا من الجمالية لنسكن فى نفس الشارع.

●●●

أردت فى هذه الكلمات عن كتاب «نجيب محفوظ» التوقف عند قيمة الصداقة فى حياة وأدب نجيب محفوظ.. وعن الأصدقاء الذين عاشوا فى حياته .. ولكنى أحب أن أضع فى نهاية هذه الكلمات رأى نجيب محفوظ فى النظام الديمقراطى:

«إن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام لحياة الإنسان، حتى لو قابلته بعض الأخطاء، ذلك أنه النظام الوحيد الذى يعطى الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم، بل وعزلهم إذا اقتضى الأمر .. كما حدث مع الرئيس الأمريكى نيكسون».

(٢) محفوظ: عبقرية الحارة المصرية

بدأت نشاطى الأدبى فى مجلة «الرسالة الجديدة» وكان أول مقالة نقدية أقدمها عن «زقاق المدق» تحت هذا العنوان «محاولة نقدية».

...

يسجل لنا غالى شكرى رأى لويس عوض عن نجيب محفوظ:

«ما عرفت كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ فنجيب محفوظ قد عدا فى بلادنا مؤسسة أدبية وفنية مستقرة قائمة شامخة.. فنجيب محفوظ كاتب من أولئك الكتاب القلائل فى تاريخ الأدب فى الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمنا بين أمجاد الإنسانية.

كما أنه أسهم فى تطوير اللغة العربية كلغة أدبية .. ولكن ما حققه نجيب محفوظ هو أعظم من ذلك فأعماله تخاطب البشرية جمعاء.

وتتضمن روايات نجيب محفوظ أشكالا من السير الذاتية لشخصياته، وتمت بصلة وثيقة للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التى مرت بها مصر وقد اثر نجيب محفوظ تاثيراً

كبيرًا فى مجتمعه من خلال رواياته

وفى روايته غير العادية «أولاد حارتنا» التى كتبها عام ١٩٥٩ تناول بحث الإنسان الدؤب عن القيم الروحية، وتتضمن أنماطا مختلفة من الانظمة تواجه توتراً فى وصف الصراع بين الخير والشر.

وقد كتب نجيب محفوظ عن القاهرة الحديثة التى تنتمى إليها رواية «زقاق المدق» وقد نشرت عام ١٩٤٧. لقد جعل من الزقاق مسرحا لنماذج مختلفة من الشخصيات رسمها كلها بواقعية سيكولوجية.

غير أن ثلاثية «بين القصرين» التى أصدرها بين عامى ١٩٥٦و١٩٥٧، هى التى جعلت منه كاتبا مرموقا. وتدور الرواية حول أسرة السيد أحمد عبد الجواد منذ أواخر العقد الثانى من هذا القرن (القرن العشرين) إلى حوالى منتصف الأربعينيات (من القرن العشرين).

●●●

فى نهاية المقدمة يقول البلتاجى (رئيس هيئة الاستعلامات) لعل القيمة الأساسية التى تعمقت عنده واهتمت به الدوائر الأدبية اهتماما بالثقافة العربية أن يفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل فى الأدب لعام ١٩٨٨» ثم يقول: «إن هذا الكاتب الكبير ليس صاحب مغامرة فذة فحسب، وإنما هو فى أدبه التجسيد الأوفى لمصر تراثا وحضارة وحياة. وأيا كانت المرحلة التاريخية التى تناولها إبداعه بالتعبير فإن «روح مصر» ظلت دائماً جوهر موهبته الاستثنائية».

ثم يقرر هذه الحقيقة التى تؤكدها أعمال نجيب محفوظ منذ أن بدأ الكتابة فى أوائل الثلاثينيات من القرن العشرين:

«إن نجيب محفوظ هو أكبر من يدل على مصر روحا وضميرا، والروح لا يقتصر مجازها على عصر دون آخر، فهو ابن مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومصر العربية الحديثة، والضمير لا يقتصر على زاوية دون أخرى من زوايا النفس والمجتمع، لأنه الضمير الحضارى للوطن والأمة».

ويقول غالى شكرى:

«نجيب محفوظ عبقرى الحارة المصرية.. قرأ أجمل الروايات العظيمة فى تاريخ الإنسانية، لكنه فى البداية والنهاية كان ومايزال يقرأ الحارة المصرية» ثم يقول:

وقد كتب أعماله بهذه الحارة .. ومنها وفيها وعنها ولها، فكانت هى البناء الذى يستحيل رده إلى أى كاتب آخر مهما تأثر بالجميع ..

منتهى الخصوصية الجمالية أوصلت صاحبها إلى الذوق العام فى كل مكان.

فى هذه المواجهة النقدية يسأل الناقد غالى شكرى صاحب ثلاثية «بين القصرين» و«أولاد حارتنا»:

● ما هى رؤيتك المصرية؟

ويرد نجيب محفوظ

- عرف الشعب المصرى على مدى تاريخه صفوفا من القهر والاضطهاد، فتكونت لديه شخصية لها معالمها المميزة كالصبر الذى استمده من الحياة الزراعية، والصمود الذى يتغلب على الفناء، وهو لا يعتدى على الآخرين بل مفعم باللطف والإنسانية وحسن المعاشرة ولكنه من جهة أخرى اعتاد القهر فاكتفى بالسخرية بدلا من الصراخ، وخفتت لديه إلى حد ما حاسة المقاومة، واضطرته الحاجة إلى النفاق والفهلوة، وهما رذائل تحتاج إلى مساحة من الحرية حتى يتخلص منها.

ولكن هذا الشعب المصرى، رغم اعتياده القهر كما يقرر بحق نجيب محفوظ عندما ينفذ صبره لا يجد أمامه إلا الثورة.. كما حدث فى ثورة ١٩١٩ هذه الثورة المصرية العظيمة.. ونحن نعلم أن نجيب محفوظ من أخلص وأصدق أبناء هذه الثورة.

ويسأل غالى شكرى:

● أين أصبح المنتمى؟

يجيب نجيب محفوظ قائلاً:

- الحقيقة أننى لم أعش حياتى فى أى وقت دون انتماء، وأقول «الانتماء» لأن التعريف هنا مقصود، ذلك أن انتمائى لم يتغير فى الجوهر. هناك قيمتان أساسيتان هما الحرية والعدالة الاجتماعية. يقال لى إنهما لا يجتمعان ولكنى لست مقتنعا أبداً. لست أفهم لماذا يجب حين أعطيك حقك أن أصادر رأيك. لست مقتنعا».

وفى حديث مع محمد عودة على مقهى «ريش»، عندما حكى له محمد عودة عن الصعوبات فى وجه المبادئ وأن الإستجابة الشعب لما يجرى - والحديث هنا عن ستينيات القرن العشرين - لست بمستوى الإنجازات . يقول نجيب محفوظ:

«إن لهذا الشعب لغة، ولكى نفهمه ويفهمنا لابد أن نكلمه بلغته، وأقصد باللغة جملة معتقداته الراسخة فى وعيه، والمطلوب أننا حين نتضمن الكلام مع الشعب بلغته هذه نستطيع بواسطتها أن ننتقل به ومعه من الظلام إلى النور. ولأننا لا نقوم بذلك فإن جيوش الظلام التى تجيد التفاهم بلغة الشعب تزحف وتسرق الأرض من تحت أقدام الجميع. ونقطة أخرى، هى العنصرية من تحت أقدام الجميع. ونقطة أخرى، هى العنصرية أننا شعب لا يعرف العنصرية مطلقا. تراث طويل عريض يخلو من العنصرية.

وهذا ما يدعوه البعض بالوداعة أو اللطافة أو الألفة أو الدفء المعروف عن المصريين فى علاقاتهم الاجتماعية وموقفهم من الغرباء.

ولكن الظلام الزاحف يزرع بذورا غريبة فى أرضنا الطيبة. أين دور الاستنارة العقلانية؟ الابتعاد عن تراثنا الوطنى يبعدنا فى الوقت نفسه عن شاطئ الأمان.. هذه أيضا رؤية

مصرية وحين انتمى إلى الوطنية المصرية فاننى أدرك السلبيات والإيجابيات جيدا عن الشخصية المصرية «ولكن لا معنى لأدبى خارج نطاق هذه الرؤية»

ويحدثنا المؤلف الناقد د غالى شكرى عن الحياة الواقعية لنجيب محفوظ.. يقول: «طفولة عادية عاشها فى كنف والدين ينتميان لإحدى شرائح الطبقة الوسطى الصغيرة، فالأب موظف والأسرة تكونت قبل مجئ نجيب محفوظ من الوالدين وأربع بنات وولدين، وبلغت المسافة الزمنية بين نجيب محفوظ وشقيقة الذى يكبره مباشرة

تسع سنوات، وحين وصل إلى سن الخامسة كانت شقيقاته قد تزوجن ، وكذلك شقيقاه، وكان إحدهما قد دخل الكلية الحربية وسافر للعمل فى السودان، لذلك وجد نجيب محفوظ نفسه فى سن مبكرة وكأنه الابن الوحيد فى البيت الذى يضمه ووالديه فى الحى الشعبى «الجمالية» ويضيف نجيب محفوظ «كنت محروما من الاحساس بالإخوة» ويستأنف غالى شكرى حديثه عن حياة نجيب محفوظ: البيت والحارة والمدرسة عناصر البيئة الأولى التى عاشها فى طفولته بين اللعب واحترام الكبار ومظاهرات ثورة ١٩١٩ وبقيت الحارة فى أدب نجيب محفوظ وخياله، باغنيائها وفقرائها وفتواتها وتجارها وكأنها «ثقب الأبرة» الذى يرى منه - هذا الكاتب العالم ويقرر المؤلف هذه الحقائق المهمة فى حياة نجيب محفوظ.

«والدته - على عكس أمينة فى الثلاثية - هى التى خرجت به إلى الدنيا وزار برفقتها الكثير من معالم القاهرة. وكان والده هو الذى عرفه على سعد زغلول ومصطفى كامل ومحمد فريد ولكن الحماس الأكبر والحرارة السياسية القصوى كان منبعها سعد زغلول.. كان الأب يعرف المويلحى معرفة شخصية، وكان كتابه هو الكتاب الأدبى الوحيد، وسواه كان هناك القرآن فقط.

فالثقافة هى «الدين» فى البيت.. وبعد ثلاث سنوات من تخرج نجيب محفوظ توفى والده عام ١٩٣٧ عن خمسة وستين عاما.

وكانت الأسرة قد انتقلت عام ١٩٢٤ من الجمالية إلى الحى الأرقى: العباسية.. وحين كبر كان العقاد وطه حسين وسلامة موسى هم الذين تناوبوا على عقله ووجدانه، واوقفوه فى تلك الحيرة العنيفة بين الأدب والفلسفة.

وينقلنا المؤلف إلى بداية نشر مؤلفاته وكان قد ذكر فيما سبق أن سلامة موسى كان أول من نشر له مقالالته فى «المجلة الجديدة» ثم نشر له أولى رواياته الفرعونية «عبث الأقدار» فى ١٩٤٣ بدأ نجيب محفوظ ينشر مؤلفاته مقابل أجر

تكونت «لجنة النشر للجامعيين» وبدأت نطبع لجيل كامل (عبد الحميد جوده- صاحب الفكرة - على أحمد باكثير وعادل كامل ونجيب محفوظ وغيرهم)

وفى أوائل الخمسينيات تصدر «روزاليوسف» سلسلة «الكتاب الذهبى» وعرفت روايات نجيب محفوظ طريقها إلى هذه السلسلة الشعبية الأنيقة.

وكانت هذه هى خطوته الأولى إلى الجمهور، أما الخطوة الثانية فجاءت عام ١٩٥٤، وكان نجيب محفوظ قد انتهى من كتابة ثلاثية «بين القصرين» فى إبريل عام ١٩٥٢.. وفى نادى القصة قال له يوسف السباعى.. أعطنى الرواية لأقرأها.

وسوف تصدر مجلة شهرية جديدة للأدب هى «الرسالة الجديدة» التى بدأت منذ أن كان جارا لنا فى شارع رضوان بالعباسية، وقد ولد إحسان فى هذا الشارع، ونشأت بيننا علاقة حميمة بعد أن انتقلنا من الجمالية لنسكن فى نفس الشارع».

●●●

أردت فى هذه الكلمات عن كتاب «نجيب محفوظ» التوقف عند قيمة الصداقة فى حياة وأدب نجيب محفوظ.. وعن الأصدقاء الذين عاشوا فى حياته .. ولكنى أحب أن أضع فى نهاية هذه الكلمات رأى نجيب محفوظ فى النظام الديمقراطية.

«إن النظام الديمقراطى هو أفضل نظام لحياة الإنسان، حتى لو شابته بعض الأخطاء، ذلك إنه النظام الوحيد الذى يعطى الشعب حق محاسبة حكامه ومراجعتهم، بل وعزلهم إذا اقتضى الأمر. كما حدث مع الرئيس الأمريكى نيكسون».

وفى عام ١٩٨٨.. عام جائزة نوبل .. صدر لنجيب محفوظ «صباح الورد» وقول عنها غالى شكرى أنها ثلاثية تتكون من «أم أحمد» و«صباح الورد» و«أسعد الله مساءك»..

وهو نفس العام ١٩٨٨ الذى أبدع فيه كتابه ناقدنا النشط غالى شكرى ولم يرض أن يصدر كتابه بدون تناول «صباح الورد» وهذا العنوان هو الذى اختاره ليختتم به عمله الجديد. بكل تقدير وأعجاب بهذه الإضافة الطيبة:

«صباح الورد يا نجيب محفوظ»

يستهل غالى شكرى حديثه عن «صباح الورد» بهذا السوال:

«ماذا يفعل الزمن بالدنيا؟»

ويقول:

هذا هو السؤال المحورى على طول «صباح الورد» وعرضها وعن هذه الدنيا يقول غالى شكرى :

«والدنيا هى مصر التى يمسك الكاتب بأطرافها ويضعها فى مكانين أثيرين لديه هما حى «الجمالية» الشهير، وحى «العباسية» الذى لا يقل شهرة.

يقول غالى شكرى الناقد المصرى الذى رحل عن دنيانا منذ سنوات ولكن أعماله النقدية باقية معنا .. لا نزال.

فى «أم أحمد» و«صباح الورد» نكتشف تطابقا مثيرا بين ذكريات نجيب محفوظ الحقيقية وبين ما جاء فى هذين القسمين ولا أقول القصتين ربما كان التغيير الوحيد فى أسماء الأشخاص وكأن الكاتب يفضل كتابة سيرته الذاتية.



●●●

وفى نهاية هذا الحديث أسجل بعض ما جاء فى المقدمة التى كتبها د. ممدوح البلتاجى، تحت عنوان «الانتماء الوطنى طريق للإنسانية الشاملة» يقول عن هذا الكتاب بحق:

«هذا الكتاب زاخر بفكر محفوظ ورؤاه، بروحه ومصريته ، بتواضعه وإنسانيته، من خلال حوار فريد وغريب ومثير، عن الحياة وأسرارها عن الآفاق اللامحدودة للإنسان، عن الفلسفة والسياسة، عن الحلم والواقع، عن الناس والمجتمع . وطبعا عن الأدب.



"إخناتون" بين عادل كامل ونجيب محفوظ

شوقى بدر يوسف

" رتل الفجر نشيده الفضى على إيقاع قيثارة
من خيوط الشمس، تداعبها أنامل النسيم الحالم .
وسرت الأهازيج العلوية فى عناصر الكون، فكأنما
عرت الأرض رعدة كنبضة الشريان، يكاد يحسها
الساهر المتعبد " .

عادل كامل فى " ملك من شعاع "

عندما تتطهر الأنفس من أدرانها ستحظى
الآذان جميعا بسماع الصوت الإلهى ويعيشون فى
الحقيقة !! ... ذلك كان حلمه ، أن يعيش الناس أجمعون فى الحقيقة " .

نفرتيتى " فى " العائش فى الحقيقة "

استهوى العصر الفرعونى العديد من المبدعين فى مصر والعالم فظهرت بعض من الأعمال الروائية والقصصية، استلهمت، واستدعت من هذا العصر أحداثا، وشخوصا، وقضايا فكرية وإنسانية، ارتبطت بإشكالية التاريخ والفن الروائى وعلاقة كل منهما بالآخر من عدة وجوه وقد حظى هذا العصر بحالة خاصة من الإبداع، ظهرت تجلياته خلال الفترة منذ أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينيات من القرن الماضى، حيث بدأ سياق إبداعى خاص فى كتابة التاريخ الفرعونى فى شكل روائى ومسرحى أعاد إلينا شخصيات كثيرة طواها النسيان وأصبحت فى ذمة التاريخ . كما حظيت شخصية أمنحتب الرابع المعروف

ب " إخناتون " وزوجته " نفرتيتى " على وجه الخصوص باهتمام العديد من الكتّاب فى العالم . فكتبت أجاثا كريستى مسرحية " اخناتون " جسدت من خلالها إعجابها بالشعب المصرى وحضارته الفرعونية، خاصة شخصية هذا الفرعون الذى نادى بالتوحيد فى عقيدته، وعانى فى سبيل ذلك ما عانى، كذلك عبرت عن إعجابها بطبيعة هذا الشعب من خلال الحوار الذى جاء معبرا عن هذا الإعجاب حيث قالت على لسان رئيس الكهنة : " إن مصر تحتاج إلى مواهب أبنائها، فهى تنشد لدى كهنتها الحكمة والعمل، أما لدى جنودها فتنشد الذراع القوية " . كما كتبت الكاتبة الفرنسية، المصرية الأصل، أندريه شديد رواية " نفرتيتى وحلم أخناتون "، جسدت فيها الحياة الفكرية والدينية المصرية فى عصر من أزهى عصور الفراعنة فكرا ومجدا وهو عصر أمنحتب الثالث وابنه أمنحتب الرابع المعروف بأخناتون . وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٧٤، وترجمت إلى العربية عام ١٩٨٨ وفازت الكاتبة عنها بجائزة " أفريقيا البحر المتوسط " .

أما الرواية العربية المعاصرة فقد احتفت بمرحلة الكتابة عن العصر الفرعونى احتفاء خاصا بصدور عدد من الروايات دفعة واحدة خلال الفترة التى تزامنت مع أحداث الحرب العالمية الثانية، فقد صدرت رواية " عبث الأقدار " لنجيب محفوظ عن مطبوعات المجلة الجديدة لسلامة موسى عام ١٩٣٩ . وعندما تشكلت لجنة النشر للجامعيين من مجموعة من الكتاب الشبان فى أوائل الأربعينيات، بدأت بدايات النشر فيها بنشر بعض الروايات التاريخية المستمدة من العصر الفرعونى فصدرت رواية " أحمس " لعبد الحميد جودة السحار فى مايو ١٩٤٣، وتبعتها بعد مرور شهرين رواية " رادوبيس " لنجيب محفوظ فى يوليو ١٩٤٣، وفى ديسمبر من العام نفسه صدرت مسرحية " اخناتون ونفرتيتى " لعلى أحمد باكثير، ثم تبعتها فى أغسطس ١٩٤٤ رواية " كفاح طيبة " لنجيب محفوظ، وفى يونيو عام ١٩٤٥ صدرت رواية تناولت أيضا شخصية " أخناتون " وهى رواية " ملك من شعاع " لعادل كامل، وفى العام نفسه صدرت رواية " أيزيس وأوزوريس " لعبد المنعم محمد عمرو . ثم توقفت الكتابة بعد ذلك عن هذا العصر الخصب الثرى حيث شعر هذا الجيل من الكتاب أن التاريخ الفرعونى قد أخذ حقه من التناول الإبداعى، وأنه يجب الانتقال إلى آشكال ومضامين جديدة للرواية العربية يتطور بها عالمها وتنتقل بها إلى آفاق إنسانية رحبة جديدة تتناسب مع مجريات العصر آنذاك . وكان آن انتقل نجيب محفوظ لتجسيد الواقع الإجتماعى بظهور أولى رواياته الإجتماعية وهى رواية " القاهرة الجديدة "، ثم أعقبها ب " خان الخليلى "، و" زقاق المدق " وبدأ التيار الواقعى يغلب على التيار التاريخى للفن الروائى إلا آن بدايات هذه المرحلة كانت إرهاصة مهمة للرواية العربية فى مرحلة انتقالها من مرحلة التأسيس إلى المرحلة الفنية التى جاءت بعد ذلك وهى المرحلة الواقعية للرواية .

وسوف نتوقف عند روايتين من الروايات التى تناولت العصر الفرعونى لكاتبين جمعت بينهما وشائج عديدة، منها انهما كانا أبناء جيل إبداعى واحد، وفى الوقت نفسه كانا صديقين حميمين، كما كانا عضوين مؤسسين لجماعة النشر للجامعيين، كما كانا أيضا من المجموعة الأولى التى تكونت منها جماعة الحرافيش المعروفة فى الوسط الفنى والإبداعى، هما عادل كامل، ونجيب محفوظ . أما رواية عادل كامل فهى رواية " ملك من شعاع " التى صدرت عام ١٩٤٥، وأما رواية نجيب محفوظ فهى رواية " العائش فى الحقيقة " التى صدرت عام ١٩٨٥ أى بعد أربعين عاما من صدور " ملك من شعاع "، وصدور الأعمال الفرعونية الأولى الخاصة بنجيب محفوظ . والروايتان تجسدان شخصية " أخناتون " فرعون مصر الذى نادى بالتوحيد: عصره، وفكره، وصراعه مع كهنة آمون فى سبيل نشر عقيدته الجديدة، ومرحلة الصعود والهبوط، والمأساة الخالدة التى عاشها هذا الفرعون الشاب، وهو يرى حلمه الكبير يتهاوى أمام عينيه تحت ضربات الواقع الأليم، فيستسلم إلى طبيعته الساكنة المسالمة ويرحل عن الدنيا فى هدوء تاركا هذا الواقع يتفاعل مع نفسه .

ورواية " ملك من شعاع " هى إحدى الأعمال الأربعة التى خرج بها عادل كامل من دنيا الإبداع، وكانت هى كل عالمه الإبداعى الذى تشكل فى ذلك الوقت وهى روايات " ملك من شعاع " و " مليم الأكبر " و " الجل والربط " ومسرحية " ويك عنتر " وقد صدرت رواية " ملك من شعاع " عام ١٩٤٥ وإن كانت رواية " مليم الأكبر " قد كتبت قبلها إلا أن صدور بعض الروايات التى تتناول العصر الفرعونى فى ذلك الوقت هو الذى دفع بعادل كامل إلى الإسراع بنشرها قبل رواية " مليم الأكبر " وقد فازت هذه الرواية بالجائزة الأولى للمسابقة التى كانت تقيمها وزارة المعارف فى هذا الوقت .

ولعل التناص الذى جمع بين روايتى " ملك من شعاع " و " العائش فى الحقيقة " هو الذى جعل خطوط هذين النصين تستمد من احتفاء الكاتبين بشخصية هذا الفرعون الشاب " أخناتون " صاحب الدعوة إلى عبادة التوحيد، حيث اعتمد كل منهما على واقع الشخصية ودورها الأساسى فيما كانت تنادى به من عقيدة جديدة على العالم تعتمد على الوحدانية الإلهية وهو أمر لم تكن مصر الفرعونية ولا غيرها من الأمم قد درجت عليه آنئذ، وقد صور عادل كامل شخصية " اخناتون " على أنه داعية من دعاة السلام والمحبة، فهو كاره للحرب إلى الحد الذى رفض فيه إعداد جيش قوى لمحاربة الثائرين ضد ملكه فى بلاد الشام . إلا أن نجيب محفوظ فى روايته " العائش فى الحقيقة " وإن كان قد احتفى أيضا بالجانب نفسه وهو جانب الشخصية، إلا أنه صوره من خلال وجهات نظر متعددة اتسمت بالنسبية خاصة من كان منهم من بين أعدائه من كهنة آمون الذين رأوا فيه حجر عثرة، وعائقاً لهم ولأطماعهم فى السلطة، وبين محبيه والذين انضموا إلى رسالته، وتعاطفوا معها

وأمنوا بها خاصة زوجته نفرتيتي وبعض المقربين من حاشيته وحرسه الخاص . فجعل كل شخصية من هذه الشخصيات تدلى بدلوها فى تصوير شخصيته من خلال مساءلة لأحد الشباب أراد معرفة الحقيقة عن عانش الحقيقة ذاتها، وهو شكل استوحاه نجيب محفوظ من رؤيته التى استخدمها فى العديد من أعماله الإبداعية التى اعتمد فيها على صوت الشخصية ووجهة نظرها فيما تعبر عنه " ميرامار "، " أفراح القبة "، " المرايا " " أمام العرش " وغيرها من الأعمال، وقد جسد نجيب محفوظ من خلال هذه الشخصيات وجهة نظر خاصة حول هذه الشخصية المثيرة للجدل، شخصية " أخناتون " فمنهم المتعاطف معه ومع رسالته، ومنهم الرافض لهذه الرسالة والمناوئ لها . بل إن هناك شخصيات حيادية جمعت بين النقيضين . لذا فقد استخدم نجيب محفوظ فى هذا النص أسلوب وجهة النظر متعددة الأصوات من خلال شخصية " مرى مون " الشخصية التى ربطت بين العديد من الشخصيات التى أدلت بدلوها حول شخصية " أخناتون "، ومن هذه الشخصيات على سبيل المثال شخصية " كاهن آمون " الذى كان يقود الحملة المناوئة لفرعون مصر " أخناتون " ، الحكيم " آى " أبو نفرتيتى ومعلمه فى الوقت نفسه، القائد " حور محب " صديقه وقائد جيشه والذى انضم إلى كهنة آمون فى صراعهم معه، والفنان المثّال " بك " الموالى لسيده أخناتون، و زوجة أبيه " تادو خيبا " التى ورثها أخناتون بعد وفاة والده وكانت من المناوئين له بحكم وضعها الاجتماعى فى حاشية الملك، و وزير الرسائل " توتو " الذى كان عين كهنة آمون فى قصر أخناتون، و زوجة الحكيم " آى "، " تى " والدة نفرتيتى وكانت من الشخصيات الحيادية فى تعبيرها عن شخصية " أخناتون "، و" موت نجمت " شقيقة "نفرتيتى" التى كانت كثيرا ما تنعت أخناتون بالجنون، وكثيرا ما كانت تتشاجر مع أختها " نفرتيتى " لهذا السبب، والكاهن الأكبر للإله الواحد ويدعى " مرى رع " وكان من حاشية أخناتون والمقربين إليه، وقد أفرد نجيب محفوظ لشخصية " نفرتيتى " زوجة " أخناتون " التى عزلت فى قصرها فصلا خاصا بها أوضحت فيه وجهة نظرها حيال كثير من القضايا التى صاحبت علاقتها بزوجها أخناتون منذ زواجها به وحتى فراقها وعزلتها فى قصرها بمدينة "اخت آتون" تل العمارنة التى أصبحت أثرا بعد عين بعد رحيل اخناتون واعتزال نفرتيتى بقصرها بالمدينة الخربة .

وقد أعتمد عادل كامل فى سرده لرواية " ملك من شعاع " على السرد المباشر فى تجسيده للحياة الفرعونية القديمة من خلال لغة شاعرية مموسقة تتناسب مع جوهر الموضوع وصوفيته وتجسيد الشخصية المحورية للنص وهى شخصية الفرعون الشاب " أخناتون " الذى كان ينادى بعقيدة التوحيد وترك عبادة آلهة متعددة . كما أنّ الصور الشاعرية التى استخدمها فى نسيج النص كانت أيضا انعكاسا لماهية النص ذاته، حتى أن

العنوان وهو أحد العناصر الفنية له قد خرج من ذات المضمون ليعبر عن جوهر الشخصية . والقارئ لهذا النص يجد أنه لا يتبع المنهج الواقعي في التحليل . إنما يستعين الكاتب بوسائل الشعر المنثور، والمناجاة الذاتية، والمونولوج الداخلي، وبث المناخ الغرائبي في بعض الأحيان، حتى يبرز التطور النفسي، وخلق الجو الصوفي المصاحب لهذا التطور في بنية السرد، ويكاد الوصف يستحوذ على جزء كبير من وضعية السرد لارتباطه بمناخ النص والمضمون وطبيعة الشخصيات المتحركة في نسيجه، ومن هذا الوصف الشاعري وصف السماء : " كان القمر يهبط متثاقلا إلى مضجعه الغربي حيث يستريح من طول ما عاناه في سفرته الليلية، هناك يسلم قيادة الكون إلى زميلته الشمس لينعم بالنعاس إلى مساء اليوم التالي، ولعله يستطيع أن يستثير شفقة زميليه فتوصي بأن تقوم بدورته إلى جانب دورتها ولو ليلة واحدة " . إن هذا السرد الشاعري هو المكوّن الأساسي لنسيج النص في رواية " ملك من شعاع " . لقد كانت التجربة فيه تجربة فريدة في نوعها لنظام المأساة الدقيق الذي استلهمه عادل كامل لطبيعة الموضوع، والرؤية التي أراد التعبير عنها لإبراز النزعة النفسية عند الشخصيات المتصارعة بين التقاليد والمثل الأعلى الفطري، ولشدة تباين رسالة أخناتون يبدو وكأنه قد وصل في مسعاه إلى حد الجنون . إلا أن نجيب محفوظ في روايته " العائش في الحقيقة " قد استخدم أصداء السيرة في تجسيده لشخصية أخناتون فهو لم يفرد له فصلا مثلما أفرد لكل شخصية متحدثة عنه فصلا مستقلا، ولكنه كان داخل النص كالحاضر الغائب . ويقول نجيب محفوظ عن كتابته للعائش في الحقيقة : " عندما كتبت الروايات الفرعونية الثلاثة في بداية رحلتي مع الأدب، كان في نيتي أن أواصل السلسلة، وأكتب التاريخ الفرعوني كله بنفس الطريقة .. ولما حدث التحول ولم أواصل العمل في هذا الاتجاه، بقيت في وجداني شخصية " اخناتون " بكل ما تحمله من ثراء وغموض . وبعد سنوات طويلة وقع في يدي كتاب باللغة الفرنسية عن " اخناتون " يتضمن آراءً غريبة ومتناقضة لم أسمع بها من قبل . أثار الكتاب ما أحمله في وجداني من تقدير لهذه الشخصية، وقررت التوقف عند " أخناتون " والكتابة عنه . فجاءت رواية " العائش في الحقيقة " لا تتضمن رؤية درامية بقدر ما هي عرض لوجهات النظر المختلفة في هذه الشخصية التاريخية المثيرة خاصة أنني أضفت للرواية شخصيات من صنع خيالي ليس لها أصل تاريخي .

و " أخناتون " كما تصورته هو شخصية سابقة لعصرها، مثيرة للتعاطف معها، مضحية في سبيل فكرتها وما تؤمن به من مبادئ، فهو رجل يدعو إلى السلام والتوحيد في عصر كان يرفض هذه الأفكار . ومن الثابت تاريخيا أن الكهنة هم الذين تآمروا عليه ليقضوا على أفكاره التي كانت تمثل ضررا شديدا على مصالحهم ونفوذهم ومن خلال

قراءاتى للتاريخ الفرعونى لفتت نظرى ملاحظة مهمة، وهى أن سيطرة الكهنة على الحكم كانت تشتد وتظهر أكثر وضوحا فى فترات الضعف التى تمر بها البلاد، وكان حكمهم مرتبطا دائما بالتدهور وانتشار الفساد "

وعلاوة على ما قاله نجيب محفوظ حول كتابته لرواية " العائش فى الحقيقة " فإن هذه الشخصية المثيرة للجدل قد استمرت فى وجدانه فترة طويلة، وكثيرا ما كانت تلح عليه فى بعض الأحيان، ظهر ذلك فى بعض أعماله القصصية . ففى قصة " صوت من العالم الآخر " من مجموعة " همس الجنون " يطل اسم أخناتون ليكرر دعوته إلى وحدانية الله . وفى قصة " السماء السابعة " من مجموعة " الحب فوق هضبة الأهرام " تظهر شخصية أخناتون أيضا لترشد الناس إلى الطريق نفسه، طريق الوحدانية بأسلوبه الذى تميز به حال حياته . وفى كتابه " أمام العرش " تتجسد شخصية أخناتون فى محاكمة نجيب محفوظ لحكام مصر منذ فجر التاريخ لإبراز جوانب تاريخية مستقيمة من الماضى إلى الحاضر .

ومن ناحية البناء الفنى، فقد عرض عادل كامل روايته مستخدما النزعة التقليدية للقص فى الرواية الكلاسيكية من خلال القاعدة الأرسطية المبنية على نظام البداية والوسط ثم النهاية، فقد عرض لحياة اخناتون منذ كان طفلا وليدا، ثم وليا للعهد فملكا على مصر خلفا لأبيه"امنحتب الثالث " وتركزت عدسته الروحية، ومجاهدته فى سبيل اكتشاف حقيقة الإله والصراع الذى نشب بينه وبين كهنة " آمون " الذين رأوا فى ديانته الجديدة خطرا عليهم، ونذيرا بزوال سلطانهم ومكانتهم الاجتماعية بين الشعب، فانضموا إلى أعدائه الذين أغاروا على أطراف مملكته فى سوريا . وقد نهج الكاتب فى بناء روايته نهج الكتابة التاريخية من حيث الاعتماد على الحقائق التاريخية التى استقاها من مصادر مصرية وأجنبية، ثم ضمنها بعض الأحداث التاريخية، وقد أشار الكاتب فى مقدمة الرواية واستدل ببعض الحقائق التى قالها بعض المؤرخين المعاصرين حيث يقول العلامة " برستيد " أكبر عمداء التاريخ المصرى القديم : " إن لهذا الملك مركزا ظاهرا وشخصية بارزة بين ملوك العالم على توالى العصور، فهو أعظم الفراعنة فلسفة وأكبر الملوك شخصية على مدى التاريخ البشرى لم يكن أخناتون فردا عاديا .. فهو إلى أنه سليل بيت المجد والشرف . كان صعب المراس، قوى الشكيمة، لا يتردد أبدا فى إنجاز مشروعاته وإجبار أكابر مملكته على الإنقياد لأوامره . أما شجاعته المعنوية فلا مثيل لها . إذ أستطاع فى غير وجل أن يناهض بمفرده صرح التقاليد المتناهية فى القدم، لكى ينادى بأفكار غاية فى السمو كانت فوق مستوى فهم البشر فى هذا العصر لقد توصل هذا الملك العظيم بثاقب فكره إلى معرفة إله العالم خالق الكون، وإلى الإيمان برحمته ورأفته بمخلوقاته " . أما " آرثر ويجل " المفتش العام للآثار بالحكومة المصرية، والذى اشترك فى الكشف عن مقبرة آخناتون، فلم يكن أقل إعجابا به وحماسة له، فقد أفرد لهذا الملك الشاب سفرا جليلا نسب إليه فيه أروع الصفات التى يمكن أن يتحلى

بها بشر . فهول يقول : " إن حكم إخناتون الذى دام سبعة عشر عاما . يبرز كأعظم حقبة لافتة للنظر على مدى التاريخ المصرى الطويل الأمد . إننا نرقب القافلة اللانهائية للفراعنة الغامضين ، يتألق نجم كل منهم لحظة سريعة فى الشعاع الخافق لمعرفتنا بهم، دون أن يترك معظمهم سوى أثر هين فى الخاطر . إنهم محجبون بالضباب، بعيدون فى الأحقاب .

كما حقق عادل كامل من خلال روايته " ملك من شعاع " التقاء المؤثرات الأوربية بالمؤثرات المعاصرة للنص الروائى، حيث استهوى الكاتب الجانب الرمزى من الأدب الغربى، كما صوره بعض الشعراء الرمزيين، وكما صور فى القصص الدينى بنوع خاص، واجتمعت فى هذا النص ألوان صوفية ورثتها مصر منذ عصر الفراعنة، فأختار حقبة من تاريخ مصر اقتصرت على تصوير تجربة روحية لها خصوصيتها ألا وهى تجربة المنادة بالتوحيد، ووحدانية الخالق، وقد عرض الكاتب لمضمون روايته لصراع دار بين عالمين مختلفين، عالم روحانى يتمسك بالمثل العليا، وعالم واقعى لم يستعد لهذه التجربة، ووجد فيها بداية انهيار لواقع نفعى خاص، ويظهر عالم النص بشقيه الصوفى والواقعى فى تناقض حاد من خلال هذا الصراع الذى نشأ داخل النص، وينفصل أخناتون بالتدريج عن العالم الثانى لكهنة آمون، وتتسع الشقة بينه وبين هذا العالم، حتى يشرف اخناتون على نهايته ويفشل فى التكيف مع هذا العالم المتعدد الآلهة، والمتعدد النوايا والمصالح .

فى الجانب الآخر عكس نجيب محفوظ خاصية " إشكالية الحقيقة التاريخية " المطلقة فى روايته " العائش فى الحقيقة "، وهى تعالج البحث عن " الحقيقة التاريخية " فى " المادة التاريخية " الخاصة بهذا الفرعون : ماذا كان حقا ؟ وكيف تحكم عليه من خلال واقعه ؟ أمجنون هو، كما نعتته بعض الشخصيات ؟ أمارق هو كما قيل عنه داخل النص؟ أم هو نبى أمته وحكيمها التى عجزت عن فهمه فأساءت به الظن ؟ .

ويستخدم نجيب محفوظ – لتكثيف هذه الإشكالية – تكنيكا تمثل فى اختيار عدد من الأشخاص الذين عاصروا إخناتون وأحداث عصره . وترك لكل منهم أن يعكس حقيقة الواقع التاريخى لإخناتون وفقا لرؤيته التفسيرية التى يتبناها فى الأمر، فكان لكل واحد منهم " منهج تفسير " مختلف عن الآخر، ويظهرنا على الكيفية التى بها ينتهى كل " تفسير " – لنفس المادة – إلى حقيقة مغايرة لما تنتهى اليه وجهة النظر الخاصة لهذا التفسير: ثم، مع الشاب " مرى مون " الباحث عن الحقيقة التاريخية – ذلك الروح الحائر ينتهى إلى أن " الحقيقة " فى التاريخ وهو مطلب إشكالى داخل هذا النص الذى وظف نجيب محفوظ فيه كل خبرته الروائية . بأن جعل كاهن آمون يلجأ إلى تفسير نفسى لواقع إخناتون التاريخى إنطلاقا من علاقته – كإبن ذكر – بأمه الملكة " تيتى " . إذ يرى كاهن آمون كتفسير وموقف عدائى خاص، حيث بدأ ينتهك ذات أخناتون الشخصية نفسها وطبيعته النفسية، بأن جعله لم يحب فى الواقع الا أمه، ولم ير أمامه إلا هذه المرأة المتسلطة، أعطته الحياة والأفكار،

ولشدة التصاقه بها يشعر بوحدتها، وآلامها، فحنق على أبيه حنقا دعاه إلى الانتقام منه بعد موته فمحا اسمه من الآثار بحجة اقترانه باسم آمون، أما الحقيقة فهى أنه أعدمه بعد موته بعد أن عجز عن قتله فى حياته " وقد عكست الأم رغباتها الطموح على ولدها الضعيف، فقد أخذ عليها كاهن " آمون " نهمها للسلطة ذلك النهم الذى سول لها أن تستغل الدين بنعومة ودهاء لتستأثر بالقوة للعرش دون الكهنة أجمعين " . فكاهن آمون يرجع بالأصل فى أفكار إخناتون الجنونية من وجهة نظره إلى هذه الأم الداهية . ففى رأس هذه الأم دارت فكرة عن التوظيف السياسى للدين، فإن " آمون سيد آلهة مصر، وهو يقوم أمام رعايانا فى الإمبراطورية رمزا للسلطة وربما الهزيمة، أما آتون إله الشمس فإنه يشرق فى كل مكان ويوسع كل مخلوق أن ينتمى إليه "، وهكذا فإن الأم هى الأصل فى فكرة إله جديد واحد يرضاه كل رعايا الإمبراطورية التى قهر الداخلون فيها على التخلى عن آلهتهم المحلية لحساب إله الظافرين الفاتحين . فكان لا بد من إله آخر لا يقترن فى وعى، الرعايا من غير المصريين بالهزيمة، فكان رمز الشمس آتون .

يواصل كاهن آمون إكمال الصورة، فيرى أنه بعد أن قامت الملكة الأم بوضع بذرة الدين الجديد – لبواعث سياسية – فى عقل و روح ابنها إخناتون، راح يتفاعل مع الفكرة لحسابه الخاص، فى إطار من ضعفه وخنوثته، فإخناتون، ما كان رجلا وما كان امرأة .. وقد اخترع إلها على مثاله فى الضعف والأنوثة، تصوره أبا وأما فى وقت واحد، وتصور له وظيفة وحيدة هى الحب، فكانت عبادته، تعتمد على منظومة من السلبية المطلقة فى كل الأمور .

وفى تفسير آخر لحالة أخناتون، يلجأ نجيب محفوظ إلى منطق التفسير العقلى على لسان " آى " فى تفسيره العقلى التأملى من واقعة الموت التى ألمت بتحتمس – الشقيق التوأم لإخناتون –، فقد حملت هذه الحادثة روح وعقل إخناتون على مراجعة فكرة " العلاقة بين الإله والإنسان "، فهو يرى أن أخاه " كان يزور معبد آمون، ويتلقى الرقى والتعاويذ ولكنه مات " . لقد قامت فى وعيه موازنة جديدة لهذه العلاقة ترى أن يكون حب الإنسان للإله سبيلا للخلود وليس للموت . أما وأن واقعة موت أخيه " تحتمس " قد دفعته إلى اختلال العلاقة فى ظل هذا الإله، لذا فقد انفتح أمام وعيه باب واسع للمراجعة النقدية لكل شىء يظله هذا الإله " آمون " غير العادل بظله، وقد جاء ذلك صراحة على لسان اخناتون حين تحدث عن طيبة عاصمة آمون واتباعه، " : فطيبة " تقولون إنها المدينة المقدسة .. إنها وكر التجار الجشعين والفسق والعهر، ومن هم هؤلاء الكهنة الكبار يا معلمى ؟ ألا أنهم من يضلون البسطاء بالخرافات، ويشاركون الفقراء فى أرزاقهم المحدودة، ويغوون الفتيات باسم البركة، فجعلوا من معبدهم مرتادا للدعارة والعربدة، عليك اللعنة يا طيبة " . هو يرى – إذن – الأسباب موصولة بين النقد الدينى والنقد الإجتماعى، فصلاح الأخير رهن

بصلاح الأول، إذ " لا كرامة لعرش يقوم على الكذب والفجور " .

وفى منطق هذا النقد - الدينى والإجتماعى - بدا آمون إلها ماديا أرضيا يرتبط بالمصالح وأصحاب المصالح، إن " آمون إله الكهنة، أما آتون فهو إله السماء والأرض "

هكذا، وباتساق عقلى ومنطقى، احتاج الأمر إلى إله جديد، فكان آتون، وإلى مجتمع جديد، فكانت مدينة إخناتون الجديدة " أخت أتون " (تل العمارنة) .

وهو - من بعد ذلك - يستنبط منطقية البناء للدعوة الجديدة، فهو بناء يعتد بالضمير فى الإنسان : " أليس لنا قلوب نميز بها بين الحق والباطل ؟ " .ويدعو للسلام ونبذ الحرب : " لا أدرى كيف يعين إله على ذبح مخلوقاته ؟ " . ويؤكد على مبدأ المساواة : " الشمس لا يفرق نورها بين مخلوق وآخر " .

إنها صورة مغايرة للأولى تماما، وانه تفسير مباين للأول تماما . كل ذلك و " المادة التاريخية واحدة، ومع ذلك يختم " آى " حديثه مؤكدا لسماعه أن " هذه هى قصة إخناتون" بذلك - وفى ظل هذا التفسير - يكون إخناتون إنسانا ذا عقل راجح، هزه موقف معين، رده إلى أفكار كان قد درج عليها تقليدا، فراجعها مراجعة نقدية استدل بها - عقلا - على الإله الواجب، استدلالا يرضاه المنطق ويصادق عليه العقل السليم . لقد كانت هذه الآراء التى اعتمد عليها نجيب محفوظ فى بنائه الفنى لرواية " العائش فى الحقيقة " هى وجهات نظر متباينة حول الجدل الدائر حول هذه الشخصية التاريخية التى عاشت وأثارت جدلا كثيرا حولها، وتحولت على يد كثير من المبدعين إلى مادة ثرية للتعبير والإبداع .

المراجع

● ملك من شعاع (رواية) ، لجنة النشر للجامعيين، القاهرة ، ١٩٤٥

● العائش فى الحقيقة (رواية) ، مكتبة مصر بالفجالة ، القاهرة ، ١٩٨٥

● الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٥٦ ، د . محمود حامد شوكت، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٥٦

● اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧ ، د . شفيع السيد، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٨

● نجيب محفوظ ، صفحات، ومذكرات، وأضواء جديدة على أدبه وحياته، رجاء النقاش ، مركز الأهرام للترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨

● صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، د . طه وادى ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٠

● فكرة التاريخ فى أدب نجيب محفوظ ، د . وفاء إبراهيم ، ندوة الثقافة والعلوم ، دولة الإمارات العربية ، دبى ، ١٩٩٥



حوار لم ينشر مع عميد الرواية

أنا غير راضٍ عن أى قصة كتبتها..!!

جهاد الرملى

على مدى أكثر من ستين عاماً راح نجيب محفوظ يبنى بدأب وصبر هرماً للرواية العربية، كان قد رسخه فى التربة المصرية وبنفس الدأب راح يرصد التحولات السياسية والاجتماعية ويجسدها فى شخوصه الروائية ومعماره القصصى.

و..رحل نجيب محفوظ وجاء الدور علينا لنسجل تجربته الفريدة فى الأدب والحياة والتى انتهت منذ أسابيع فى مستشفى الشرطة. ومع الغوص فى الملف المحفوظى عثرت على حديث قديم مع عملاق الأدب العربى لم يسبق نشره فى مصر وأن كان قد أرسل للنشر فى جريدة خليجية، وتاريخ الحديث هو مايو ١٩٨٥ أى عندما كان الأديب الكبير على مرمى خطوات من اقتحام العالمية والحصول على جائزة نوبل.

وقد فكرت يومها وأنا أعد الحديث أن أضمنه سؤالاً هو:

هل رأى نجيب محفوظ مرة فى منامه أحد أبطال قصصه؟ على أنى عدت وتأملت فى السؤال فوجدت فيه شيئا من السذاجة وربما الغرابة فحذفته ولم أوجهه للكاتب الكبير واكتفيت بسؤال بديل عن الشخصية التى عاشت بداخله طويلاً قبل كتابتها ولم أدر وقتها أنه سيأتى يوم يصبح فيه ما يراه نجيب محفوظ فى منامه هو بالفعل مادة لهذا اللون الفريد من الكتابة القصصية التى اسماها أحلام فترة النقاهة.

وعندما توجهت منذ واحد وعشرين عاما بأسئلتى إلى الكاتب الكبير

وتحاورتُ معه حاولت أن أنفذ إلى أعماق شخصيته الفريدة، وكانت النتيجة كما أراها الآن بعد رحيله أن كاتبنا المحبوب كان وكما ظل حتى أواخر أيامه: نفس الود الصافى والعقل المنظم المرتب الدقيق فمنذ الوهلة الأولى يطالعك نجيب محفوظ بوجه بشوش بل ويرحب بك على سماعة التليفون قبل أن يتعرف عليك وعندماتنجلس وتتحدث إليه تستطيع أن تلمح فى شخصيته صورتين مختلفتين تطالعانك دائماً، صورة متحررة وأخرى متحفظة فهو باسم دائماً متواضع، يهرب من لبس الكرافتة بطابعها الرسمى ولكنه يحرص على غلق زرار قميصه العلوى حتى فى يوم حار! وهو يجيب عن أسئلتك بصراحة ووضوح ولكنه يرد كثيراً بصيغة الجمع ليبعدك بلباقة قدر الإمكان عن الولوج إلى الجانب الشخصى فى حياته، وخلف نظارته السميكة تبدو عينا نجيب محفوظ صغيرتين سوداوين لا تحس أنهما ينظران إلى الأشياء بقدر ما تغوصان فى إعماقها وبعد حديث طويل مع نجيب محفوظ عرفت أنه يعيش الحياة ويتأملها فى آن واحد، وإذا كان السمك يعيش فى الماء فإن نجيب محفوظ يعيش وسط الناس فى الشارع والمقهى والجريدة يحاورهم ويتحاور مع نفسه عنهم ويطن فى أعماقه صخب الحياة معهم فى شمولها وتناقضاتها وصراعاتهاو...

كان على أن أبدأ معه من البداية.. بداية رحلة الكاتب الكبير مع الأدب فسألته.

● **أستاذ نجيب ، هل للوراثة أثر فى تكوينك الأدبى، وبمعنى آخر هل كان فى عائلتك من يملك موهبة أدبية أوله ميل للأدب؟**

يجيئنى رده الأول بالنفى القاطع وبهدوء:

– ليس فى أسرتى بجميع فروعها من ينتمى للأدب والفن جميعهم اتجهوا للتخصصات العلمية والقانونية.

بالمصادفة

● **إذا ما الذى وجه أديبنا الكبير إلى الأدب؟**

– المسألة جاءت بما يشبه المصادفة.

● **كيف؟**

– فى يوم من الأيام وكنت تلميذاً بالابتدائى، وجدت زميلاً لى يقرأ كتاباً خارج المقرر، ثم عرفت أنها قصة بوليسية فاستعرتها منه وقرأتها.. وكان هذا بدء تاريخى مع القراءة التى استمر عشقى لها حتى الآن ومن القراءة عشقت الفكر والأدب واتجهت إليه.

ويشدنى حديث القراءة إلى قراءات نجيب محفوظ المتنوعة وأثرها فى تكوينه الأدبى خاصة بعد أن عرفت أن الأسرة لم يكن لها أثر فى تكوينه الأدبى وأسأله:

● **نعرف عن أديبنا الكبير أنه قارئ مهم للأدب العربى والعالمى، فما الذى**

استفدته من قراءتك للكتاب المحليين والعالميين خاصة الرواد منهم؟

● مثل من؟

- مصطفى المنفلوطى

يَسرح قليلاً كأنما يستعيد بدايات رحلته مع عالم الثقافة ثم يقول : المنفلوطى كان له دورا أساسيا جعلنا نعشق الأدب. لقد قدرنا فى هذا الكاتب جمال الأسلوب وتعلمناه منه.

● وطه حسين

- كان بالنسبة لجلينا محرراً للفكر ونافذة على التراث العالمى والأدب العالمى فى نفس الوقت.

- وفرانز كافكا؟

- كان كافكا أحد كاتبين هو وستراندبرج الكاتب المسرحى السويدى الذى عرفت عن طريقهما مذهب التعبيرية فى الأدب.

نجاح لم أتوقعه

● و.. أدخل مع نجيب محفوظ إلى رحلته الثانية.. هذه المرة مع الكتابة والنشر وأسأله: متى بدأت تكتب القصة؟

- بدأت نشر قصصى القصيرة منذ عام ١٩٢٩ أما من حيث النشر الجاد فقد جاء عندما نشرت أول رواية لى عام ١٩٣٩.

● وبعد رحلة زادت على خمسين عاما فى عالم القصة الطويلة والقصيرة.. ما الذى يمكن أن يكون قد تعلمه نجيب محفوظ من خلال ممارسته لها؟

أقصد ما الذى أكسبته تجربتك كهاو وكمحترف من هوايتك وعملك مع كتابة القصة؟

- تستطيع أن تقول إن القصة بالنسبة لى محاولة لفهم الحياة والتعبير عنها.. وأن أكرس حياتى لهذا كله.

● وطوال هذه السنين - أستاذ نجيب - ألم تفكر فى الكتابة للأطفال ولو مرة؟

جاء رد الكاتب أيضا بإيجاز ولكن بصدق:

- كلا، لم يخطر فى بالى، ولم أكن مستعداً لذلك.

● هل تذكر قصة من قصصك جاء مستواها أقل مما توقعت لها؟

يضحك ضحكته المعهودة ويفاجئنى برد فيه تواضع الكبار:

- جميع قصصى التى كتبتها لم أكن راضياً عنها!

● هل تستطيع أن تقول إن هذه الإجابة تعبر عن تواضع الكاتب الكبير أم طموح زائد إلى الأفضل دائماً؟

يجيب ببساطة منطقية: أبداً، المسألة باختصار أن التخيل حر أما التنفيذ فدائماً صعب، فالصورة التى فى خيالى هى الأفضل بالتأكيد.

● **وعلى مستوى القارئ العادى، ما هى القصة التى لاقت نجاحاً أفضل مما توقعت؟**

– هناك مؤلفات لى لم أقدر لها النجاح الجماهيرى لكنها نجحت.

● **مثل..؟**

– مثل القصص الفرعونية، ومثل قصة السراب، وهمس الجنون، لكنها مع ذلك طبعت طبعات كثيرة فاقت كل التقديرات.

عاشوا بداخلى طويلا

يطوف بخيالى عالم نجيب محفوظ الحافل الثرى بشخصياته: كمال المثقف الحائر فى قصر الشوق، حميدة الفتاة المتمردة فى زقاق المدق، والانتهازى سرحان البحيرى ، القاتل الضحية فى اللص والكلاب، المتصوف .. الأفاق والشحاذ.. الفتوات والقوادون.. وتدور فى عقلى أسئلة شتى: من أين أتت هذه الشخصيات؟.. متى وأين عثر عليها؟

كيف دخلت عالم نجيب محفوظ الأدبى، كيف عاشت فى وجدانه وعاش هو فى أعماقها؟ ما نصيب الخيال والواقع فيها؟.. وأسأله بفضول قوى:

● **يوماً تخيل الكاتب برانديللو أن هناك ست شخصيات رسمها فى مسرحيته جاءت تحاسبه على الصورة التى رسمها لها. هل سبق أن شعرت أنك ظلمت إحدى شخصياتك بعد كتابتها؟**

بجسم وحكمة من عايش الواقع بحلوه ومره يجيب:

– قد يعرض الإنسان للملامة أكثر من الظلم!

وأشعر من عباراته واللهجة التى نطق بها أن نجيب محفوظ الفنان يعانى وهو يشق طريقاً لنفسه للصدق الفنى فى رواياته..

معاناة يعرفها الفنان والكاتب الذى يريد أن يصور الحقيقة بلا تزييف فيرتطم مرة بسوء الظن ومرة بسوء الفهم ومرات بمصالح من يعريهم ويكشفهم فى قصصه وساعتها تذكرت عبد الحميد فى قصة أيوب.. هذا المليونير الذى أراد أن يسجل الحقيقة فى اعترافات مكتوبة فكان الرفض العدوانى تجاهه و .

استأنف حديث الشخصيات معه

● **وما هى الشخصية التى تتمنى أن تصورها فى قصصك؟**

– اتمنى أن أصور شخصية الحاكم بأمر الله الفاطمى.

● بدأت بكتابة القصة التاريخية ثم كتبت القصة الواقعية الاجتماعية مثل زقاق المدق وبداية ونهاية ثم انتقلت إلى القصة الفلسفية فى الستينيات. ما هى المرحلة الأدبية التى تمر بها الآن، وماهى المرحلة التى تشعر أنك مقدم عليها؟

– هذه الأشياء التى تتحدث عنها لم تتضح إلا عن طريق النقاد، أما أنا فأعيش فى حالة واحدة بالنسبة لوجدانى فأنا إنسان يعيش وينظر فيما حوله مستطلعاً ثم يكتب، أما إطلاق التسميات على ما أكتب من قبيل المرحلة التاريخية أو الاجتماعية.. إلخ فهى من اجتهاد النقاد ولهم الحرية فى ذلك.

وانتقل إلى جانب آخر فى عالمه الإبداعى فأسأله:

● كتبت سيناريوهات بعض الأفلام فى الخمسينيات .. ما الذى استفاده نجيب محفوظ كاتب السيناريو من نجيب محفوظ كاتب القصة؟

– الموهبة واحدة تقريباً ولو أن الأسلوب يتغير، فالسينما تعبير بالصورة.. والحوار والقصة تعبير بالكلمة.

● فى العصر الذى طغت فيه الثقافة المرئية من سينما وتليفزيون وفيديو.. هل تبدو متشائما من مستقبل الأدب المكتوب؟

وقبل أن انتهى من القاء سؤالى كانت الابتسامة قد غاضت من وجه الكاتب الكبير ولاحت فى صفحة جبينه تقطيبة تشاؤم حقيقية وقال:

– موضوع الأدب هو الخلق الخيالى، ولا غنى للإنسان عنه، ولكنى أعتقد أن الجماهير تتحول الآن عن الكلمة المكتوبة إلى الصورة فى هذا الخلق الخيالى، ولذا فمستقبل الأدب، سيكون محدوداً جداً، ونستطيع أن نقول إن العصر الذهبى للأدب ولى!

قصة الحب الأولى

ولأن الفنان وجدان قبل أن يكون عقلاً مفكراً فقد تركت حديث الأدب والسينما جانباً وقررت أن أقوم برحلة إلى قلب نجيب محفوظ.. وإذا كان نجيب محفوظ .. قد عاش مرحلة رومانسية فى شبابه كما صرح فى أحد أحاديثه الصحفية فإن بعض قصص الحب فى رواياته تدل هى الأخرى على رومانسية أخاذة تختفى وراء الواقع الصلب الذى يصوره دائماً..

وتقفز إلى الذهن صورة عايدة فى واحدة من أشهر قصصه (قصر الشوق) كرمز للحب الطاهر، وكان يمكن أن أقف عند عايدة وحدها لولا أن جذبتنى بشدة شخصية صفاء الكاتب فى قصة المرايا التى وقفت عندها وعند قصة حب البطل لها مشدوهاً أمام تجربة عاطفية فريدة من نوعها، تجربة تشف العبارات القليلة الشجية والأسيانه التى تصفها حتى تحلق بعقل القارئ وتكاد تبلغ به إلى مشارف الإدراك الصوفى

● **هل عرفت الحب قبل الزواج؟**

- نعم

● **أيهما أقرب نسبياً إلى قصة الحب الأول فى حياتك.. عايدة فى قصر الشوق أم صفاء الكاتب فى قصة المرايا؟**

- يبتسم ويقول: ربما كانت عايدة.

● **هل معنى ذلك أن شخصية صفاء الكاتب شخصية خيالية تماماً؟**

● تتسع ابتسامته وهو يسألنى بدوره: وما هو الخيال؟

ويكمل: إن الخيال بصدوره الأصلى هو الواقع.. كل قصصى إذاً فيها شىء من الخيال مثلما يوجد فيها شىء من الواقع.

الرابطة المقدسة

● **إذا تركنا الحب القديم وعشنا فى الواقع الحالى، هل أنت موفق فى زواجك؟**

- جداً، كلانا يحب الآخر .. حتى الآن أمسك الخشب.

● **ما هى فى رأيك مواصفات الزوج المنشود لبناتك؟**

- أن يتحمل المسئولية، وبصفة عامة أفضل أن أترك لهن حرية اختيار الزوج المناسب فلا أحب أن أكون مستبداً.

● **باختصار ما الذى يمثله الزواج بالنسبة لك؟**

- الزواج هو الرابطة المقدسة فى الحياة.

● **والمال؟**

- وسيلة للسعادة بيد الحكمة.

وينتهى الحديث وتتسع ابتسامته مرة أخرى ويصر على توصيلى إلى باب حجرته فى جريدة الأهرام.. وأتذكر خاتمة إحدى قصصه القصيرة.. كانت الخاتمة تقول:

«ونظرت إليه متأملة.. كان يبتسم حقيقة، ليس سخرية ولا تشفيا.. ولا .. ولا.. ابتسامة صافية».

إنها ابتسامة نجيب محفوظ.

قصة

زعبلاوى



نجيب محفوظ

إنه فى الداخل

«زعبلاوى» واحدةٌ من فرائد قصص نجيب محفوظ القصيرة. وفيها تتجلى إحدي «تيمات» عمل محفوظ كله، وهي تيمة البحث عن مجهول لا يتم العثور عليه أبداً، أو - بتعبير المحدثين - الكشف عن ما يظل في حاجة إلي الكشف.

خلاصة هذه التيمة هي السعى البشري الأبدي إلي مثال أو هوية أو انتماء أو خلاص أو مرجعية أو مطلق. كان هذا السعي هو معضلة «الطريق» ومعضلة «الشحاذ» ومعضلة «أولاد حارتنا» ومعضلة «اللص والكلاب» ومعضلة «السمان والخريف»، وغيرها من أعمال روائية طويلة أو أعمال قصصية قصيرة.

وذروة رسالة محفوظ في هذه « التيمة» المحورية، هي: إن ما ننفق العمر في البحث عنه في المجهول أو الخارج أو الآخرين، إنما هو كامنٌ في المعلوم أو الداخل أو الذات: فسيد الرحيمي والجبلاوي والزعبلاوي، هم في ذاتنا وفي داخلنا العميق. الفلاح، إذن، في الاكتفاء لا الاعتماد، في تفجير طاقات النفس الخلاقة لا في انتظار مجئ الذين لا يجيئون.

المرجعية - بذلك - هي عمل المرء وكَدّه واختياراته الجوهرية، وليست خوائط مبكي وسراباً نجري خلفه، فنفقد في هذا الجرى الحياة، والكرامة، والمستقبل.

الزعبلاوي في نفس كل واحد منا، يستطيع أن يجده المرء: بقليل من البصيرة الحية، وقليل من شجاعة مواجهة الذات، وقليل من الإرادة البشرية المنتجة، اللائقة ببشر منتجين.

ح.س

قصة

زعبلاوى

اقتنعت أخيراً بأن علىَّ أن أجد الشيخ زعبلاوى.
وكنت قد سمعت باسمه لأول مرة فى أغنية:
الدنيا ما لها يا زعبلاوى   شقلبوا حالها وخلوها ماوى

وكانت أغنية ذائعة على عهد طفولتى فخطر لى يوما أن أسأل أبى عنه كعادة الأطفال فى السؤال عن كل شىء، سألته:
- من هو زعبلاوى يا أبى؟
فرمقنى بنظرة مترددة كأنما شك فى استعدادى لفهم الجواب، لكنه قال:
- فلتحل بك بركته، أنه ولى صادق من أولياء الله، وشيال الهموم والمتاعب، ولولاه لمت غماً...
وفى السنوات التى تلت ذلك سمعته مرات وهو يثنى أطيب الثناء على الولى الطيب وكراماته.
وجرت الأيام فصادفتنى أدواء كثيرة، وكنت أجد لكل داء دواءه بلا عناء وبنفقات فى حدود الإمكان، حتى أصابنى الداء الذى لا دواء له عند أحد، وسدت فى وجهى السبل وطوقنى اليأس، فخطر ببالى ما سمعته على عهد طفولتى، وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ زعبلاوى؟! وذكرت أن أبى قال إنه عرفه فى بيت الشيخ قمر بخان جعفر، وهو شيخ من رجال الدين المشتغلين بالمحاماة الشرعية، فقصدت بيته، وأردت التأكد من أنه مازال يقيم فيه فسألت

بياع فول أسفل البيت، فنظر الرجل إلى باستغراب وقال:
- الشيخ قمر! ترك الحى من عهد بعيد، ويقال إنه يقيم اليوم بجاردن سيتى، وأن مكتبه بميدان الأزهار..
واستدللت على عنوان مكتبه بدفتر التليفون، وذهبت إليه من توى فى عمارة الغرفة التجارية. واستأذنت ثم دخلت الحجرة على أثر خروج سيدة حسناء منها أسكرتنى برائحة ذكية كالسحر المخدر. استقبلنى باسماء، وأشار إلى بالجلوس فجلست على مقعد جلدى فاخر، وأحسست قدماى رغم غلظ النعل بغزارة السجادة ونفاستها. وكان الرجل يرتدى البدلة العصرية ويدخن السيجار، ويجلس جلسة المعتد بنفسه وماله، وينظر إلى بترحاب حار لم أشك معه فى أنه يظننى زبونا، فركبنى الحرج والضيق لتطفلى على وقته الثمين.
قال يستحثنى على الكلام:
- أهلا وسهلا!
فقلت لأضع حداً لموقفى الحرج:
- أنا ابن صديقك القديم الشيخ على التطاوى!
فمرت بنظرته رنوة فتور، لا الفتور كله لأنه لم يفقد الأمل كله وقال:
- الله يرحمه، كان رجلا طيبا...
فتشجعت على البقاء بقوة الألم الذى ساقنى إلى المجىء وقلت:
- كان حدثنى عن ولى طيب يدعى زعبلاوى قابله عند فضيلتكم. إنى يا سيدى أريده إن كان ما يزال على قيد الحياة.
استقر الفتور فى العينين. ولم أكن لأدهش لو طردنى أنا وذكرى أبى معا، وقال بلهجة من صمم على إنهاء الحديث:
- كان ذلك فى الزمان الأول، وما أكاد أذكره اليوم.. فقمت لأطمئنه إلى اعتزامى الذهاب وأنا أسأله:
- أكان وليا حقاً؟
- كنا نراه معجزة..
فسألته وأنا أتحرك لأزيد من طمأنينته:
- وأين يمكن أن أجده اليوم؟
- مدى علمى أنه كان يقيم بربع البرجاوى بالأزهر..
وأكب على أوراق على مكتبه بحركة قاطعة بأنه لن يفتح فاه مرة أخرى فحنيت رأسى شكراً واعتذرت على ازعاجه مراتٍ، وغادرت مكتبه وأنا لا أسمع للدنيا صوتا من وش الخجل فى رأسى.


١٩٥٨)

وذهبت إلى ربع البرجاوى الذى يقوم فى حى مأهول لحد الاكتظاظ فوجدته قد تآكل من القدم حتى لم يبق منه إلا واجهة أثرية وحوش استعمل رغم الحراسة الاسمية مزبلة. وكان له مدخل مسقوف اتخذه رجل محلا لبيع الكتب القديمة من دينية وصوفية، وكان قميئاً ضئيلا كأنه مقدمة رجل، فلما سألته عن زعبلاوى نظر إلى بعينين ملتهبتين ضيقتين وقال باستغراب:

– زعبلاوى!، يا سلام! ، والله زمان!، كان يقيم فى هذا الربع حقا عندما كان صالحا للإقامة، وكان يجلس عندى كثيراً فيحدثنى عن الأيام الخالية ، وأتبرك بنفحاته ولكن أين زعبلاوى اليوم؟!

وهز كتفيه فى أسى، وسرعان ما تركنى لزبون قادم ورحت أسأل أصحاب الدكاكين المنتشرة فى الحى، فاتضح لى أن عدداً وافراً منهم لم يسمع عنه، وآخرين تحسروا على أيامه الحلوة وإن جهلوا مكانه، والبعض سخر منه بلا حيطة ونعتوه بالدجل ونصحونى أن أعرض نفسى على دكتور كأننى لم أفعل. ولم أجد بدا من العودة إلى بيتى يائسا.

ومضت الأيام مثل عكارة الجو، واشتد بى الألم، فأيقنت بأننى لن أصبر على هذه الحال طويلا، وعدت أتساءل عن زعبلاوى وأتعلق بالآمال التى بعثها اسمه القديم فى نفسى. عند ذاك خطرت لى فكرة وهى أن أقصد شيخ حارة الحى، والحق أنى عجبت كيف لم أفكر فى هذا من أول الأمر. وكان مكتبه عبارة عن دكان صغير غير أن به مكتبا وتليفونا، وكان يجلس إلى مكتبه مرتديا جاكتة فوق جلباب مقلم، ولم يقطع دخولى حديثه مع رجل يجلس إلى جانبه، فوقفت انتظر حتي انصرف الرجل، ثم نظر إلى ببرود ، فقلت أفض مغاليقه بالقواعد المتبعة فسرعان ما جرت البشاشة فى وجهه، ودعانى إلى الجلوس وهو يسألنى عن مطلبى، فقلت:

– إنى فى حاجة إلى الشيخ زعبلاوى..

فرمقنى بدهشة كما رمقنى السابقون من قبل وابتسم عن أسنان مذهبة وهو يقول:

– على أى حال فهو حى لم يمت، ولكن لا مسكن له وهذا هو الخازوق ، ربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثا عنه دون جدوى..

– حتى أنت لا تستطيع أن تجده!

– حتى أنا! إنه رجل يحير العقول، ولكن أحمد ربنا على أنه مازال حيا..

ونظر إلى مليا ثم تمتم:

– الظاهر أن حالتك شديدة..

– جداً..

– كان الله في عونك ، لكن لم لا تستعين بالعقل؟

وبسط ورقة على المكتب ومضى يخطط عليها بسرعة ومهارة غير متوقعتين حتى رسم للحى خريطة شاملة أحياءه وحواريه وأزقته وميادينه..

نظر إليها بإعجاب ثم قال:

– هذه مساكن، وهنا حى العطارين، وحى النحاسين، خان الخليلى، القسم والمطافئ. الرسم خير مرشد، وخذ بالك من المقاهى وحلقات الذكر والمساجد والزوايا والباب الأخضر فقد يندس بين الشحاذين فلا يميز منهم، أنا فى الواقع لم أره من سنوات، وشغلتنى عنه شواغل الدنيا، وقد أعادنى سؤالك عنه إلى أجمل عهود الشباب..

ورجعت أنظر فى الخريطة بحيرة.. ودق جرس التليفون فرفع السماعة وهو يقول لى بأريحية:

– خذها، ونحن فى خدمتك..

غادرته وأنا أطوى الخريطة، ورحت أقطع الحى، من ميدان إلى شارع إلى عطفة، وأنا أسأل من آنس فيه إلماماً بالمكان، حتى قال لى كواء بلدى:

– اذهب إلى حسنين الخطاط بأم الغلام فإنه كان صديقه..

وذهبت إلى أم الغلام. وجدت عم حسنين يعمل فى دكان ضيق عميق الطول، ملئ باللوحات وحقائب الألوان، وتنبعث من أركانه رائحة غريبة هى خليط من رائحة الغراء والعطر. وكان عم حسنين متربعا فوق فروة أمام لوحة مسنودة إلى الجدار قد نقش فى وسطها باللون الفضى اسم الله. وكان مكبا على زخرفة الحروف بعناية تستحق الاحترام، فوقفت وراءه متحرجاً من ازعاجه أو قطع فيض الإلهام عن يده المنسجمة فى ملكوتها، وطال انتظارى وإشفاقى، وإذا به يتساءل فى لطف بلدى:

– نعم..

أدركت أنه كان على علم بوجودى فعرفته بنفسى وقلت:

– قيل لى إن الشيخ زعبلاوى صديقك وأنا أبحث عنه.. كفت يده عن العمل وتفحصنى متعجبا ثم قال بنبرة تنهدية:

– زعبلاوى!، يا سبحان الله!

فتساءلت بلهفة:

– هو صديقك، أليس كذلك؟

– كان يا ما كان، الرجل اللغز!، يقبل عليك حتى يظنوه قريبك، ويختفى فكأنه ما كان، لكن لا لوم على الأولياء..

انطفأ الأمل كما ينطفئ المصباح بغتة لانقطاع التيار، وقال الرجل:

– لازمنى عهدا حتى خلت أننى أرسمه فيما أرسم ولكن أين هو اليوم؟

- لعله مازال حيا..
- هو حى بلا ريب، وكان له ذوق لا يعلى عليه، وبفضله صعنت أجمل لوحاتى..
فقلت بصوت يكاد يطمسه رماد الأمال:
- يعلم الله أننى فى مسيس الحاجة إليه وأنت أدرى بالمتاعب التى يقصد من أجلها!
- نعم .. نعم ، شفاك الله، والحق أنه رجل كما يقال عنه وأكثر..
ثم وهو يبتسم مشرقا:
- فى وجهه جمال لا يمكن أن ينسى، ولكن أين هو:
واقتلعت قدمى وأنا أصافحه ثم ذهبت. ومضيت أشرق فى الحى وأغرب سائلا عنه من أنس فيه طول عمر أو خبرة حتى أخبرنى بياع ترمس بأنه قابله فى بيت الشيخ جاد الملحن المعروف منذ زمن وجيز.
وذهبت إلى بيت الموسيقار بالتمبكشية. ووجدته فى حجرة بلدية، أنيقة، تتردد فى جنباتها أنفاس التاريخ، وكان يجلس على كنبة وعوده الشهير منطرح إلى جانبه منطويا على أجمل أنغام عصرنا، على حين ورد من الداخل صوت هاون ولغط صغار. وحالما سلمت وقدمت نفسى أشعرنى بجلاوة استقباله وانطلاقة على سجيته بأننى فى بيتى. ولم يسألنى عما جاء بى سواء بالكلام أو الإشارة ولم أشعر بأنه يدارى السؤال أو يضمره حتى عجبت للطفه وإنسانيته. وقلت مستبشرا خيراً:
- يا شيخ جاد، أنا من عشاق فنك، طالما طربت له فى أفواه المطربات والمطربين..
فقال باسما:
- تشكر..
فقلت فى حياء:
- لا مؤاخذة على إزعاجك، قيل لى إن زعبلاوى صديقك وأنا فى أشد الحاجة إليه..
فقطب فى اهتمام وقال:
- زعبلاوى!، أنت فى حاجة إليه؟، الله معك ، ترى أين أنت يا زعبلاوى؟
فتساءلت فى لهفة:
- ألا يزورك؟
- زارنى منذ مدة، قد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت!
فتنهدت بصوت مسموع وتساءلت:
- لم كان كذلك؟
فتناول العود وهو يضحك وقال:
- هكذا الأولياء وإلا ما كانوا أولياء!
- ويتعذب عذابى من يريدهم؟

- هذا العذاب من ضمن العلاج!

وأمسك بالريشة وراح يعابث الأوتار فينطقها نغما عذبا، فتابعته شارد اللب ثم قلت وكأنني أخاطب نفسي:

- إذن ضاعت زيارتي سدى!

فابتسم وهو يلصق خده بجنب العود، وقال:

- الله يسامحك، أيقال هذا عن زيارة عرفتني بك وعرفتك بي!

فخجلت أيما خجل وقلت معتذرا:

- لا تؤاخذني، أخرجني شعور الخيبة عن حدود الأدب..

- لا تستسلم للخيبة، هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده، كان أمره سهلا في الزمان القديم عندما كان يقيم في مكان معروف، اليوم الدنيا تغيرت، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل، فلم يعد الوصول إليه بالشيء اليسير، ولكن اصبر وثق بأنك ستصل..

ورفع رأسه عن العود، وانتظم العزف حتى صار مقدمة موسيقية واضحة، وإذ به يغني:

أدر ذكر من أهوى ولو بملامي فإن أحاديث الحبيب مدامي

وعلى جمال اللحن والغناء تابعته بقلب غافل مكدود. ولما فرغ من الأداء قال:

- لحنت هذه القصيدة في ليلة واحدة، وأذكر أنها كانت ليلة عيد الفطر. وكان هو ضيفي طوالها، وهو الذي اختار لي القصيدة. وكان يجلس حينا بمجلسك هذا، وحينا يلاعب أولادي كأنه أحدهم ، وكلما غلبني الفتور أو استعصى على الإلهام لكمني مداعبا في صدري وضاحكني فيجيش قلبي بالنغم وأواصل العمل حتى اكتمل لي أجمل لحن صنعته..

فتساءلت في دهش:

- أله في الطرب؟

- هو الطرب نفسه، وصوته عند الكلام جميل جداً، ما أن تسمعه حتى ترغب في الغناء، وتهيج أريحية الخلق في صدرك..

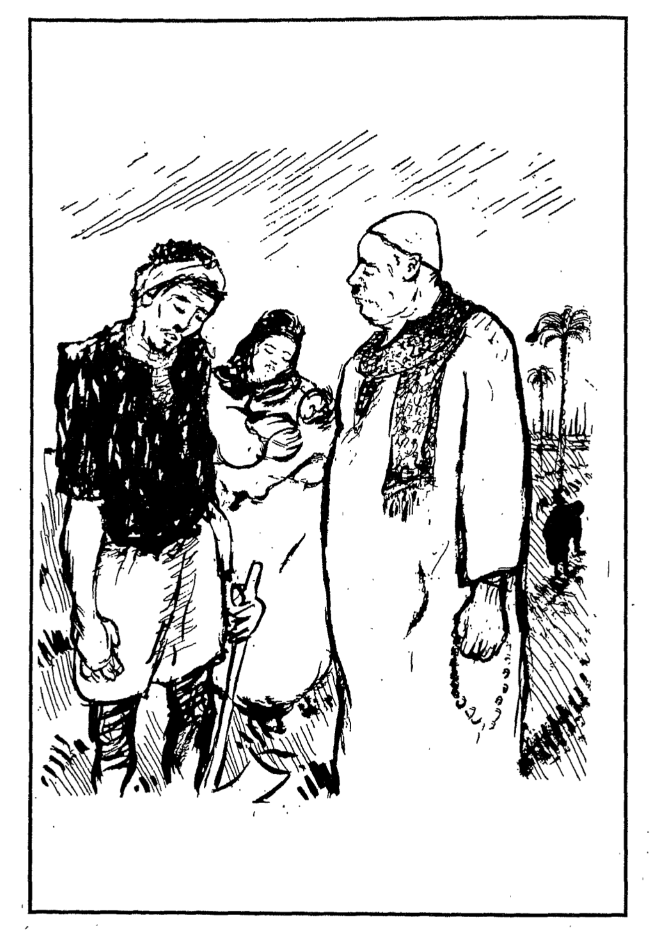
- وكيف يشفي من المتاعب التي يعجز عنها البشر؟

- هذا سره، ولعلك تظفر به عند اللقاء..

لكن متى يجيء اللقاء؟!. ولذنا بالصمت فعادت ضوضاء الصغار تملأ الحجرة. ومضى الشيخ في الغناء مرة أخرى، وجعل يردد «ولي ذكرها» في ألوان من طبقات النغم ومحاسنه حتى رقصت الجدران من سكرة الطرب. وأعربت عن إعجابي بكل جوارحي فشكرني بابتسامته العذبة، ثم قمت مستأذنا فأوصلني إلى الباب الخارجي، وعندما صافحته قال لي:

- سمعت أنه يتردد هذه الأيام على الحاج ونس الدمنهوري، ألا تعرفه؟

فهززت رأسى بالنفى، وانتفاضة أمل جديد تدب فى قلبى ، فقال:
– هو من الوارثين، ويزور القاهرة من حين لآخر فينزل فى فندق ما، ولكنه يسهر كل ليلة فى حانة النجمة بشارع الألفى..
وانتظرت الليل ثم ذهبت إلى حانة النجمة. سألت نادلا عن الحاج ونس فأشار إلى ركن شبه منعزل لموقعه وراء عامود مربع ضخم تقوم بأضلعه المرايا فى كل جانب، وهنالك رأيت رجلا يجلس إلى مائدة وحيدا، وأمامه فوق المائدة زجاجة فارغة إلى ثلثها وأخرى فارغة تماما وعدا ذلك لا يوجد شىء من مزة أو طعام فأيقنت أننى حيال سكير خطير. وكان يرتدى جلبابا فضفاضا حريريا وعمامة مقلوظة، ويمد ساقيه حتى أصل العامود ناظرا إلى المرآة فى ارتياح وانسجام وقد توردت صفحة وجهه المستدير الوسيم – رغم دنوه من الشيخوخة – بحمرة الخمر.
اقتربت منه فى خفة حتى توقفت على مبعدة ذراعين من مجلسه ولكنه لم يلتفت نحوى ولم يبد عليه أنه شعر بوجودى، فقلت برقة متوددة:
– مساء الخير يا سيد ونس..
فالتفت نحوى بشدة كأنما أيقظة صوتى من سبات، وحدجنى بنظرة إنكار فقدمت إليه شخصى معتذرا من إزعاجه وهممت بتوضيح السبب الذى جاء بى إليه لكنه قاطعنى قائلاً بلهجة شبه آمرة وإن لم تخل من لطف عجيب:
– تفضل بالجلوس أولا، واسكر ثانياً!
ففتحت فمى لأعتذر لكنه وضع أصبعيه فى أذنيه وقال:
– ولا كلمة حتى تفعل ما قلت..
أدركت أننى حيال سكران ذى نزوات فقلت أسايره حتى منتصف الطريق فجلست وابتسمت وقلت:
– أرجو أن تسمح لى بسؤال واحد..
لم يرفع أصبعيه من أذنيه، وأشار إلى الزجاجة وقال:
– فى مجلس كمجلسى هذا لا أسمح بأن يتصل بينى وبين أحد كلام إن لم يكن سكران مثلى، وإلا خلا المجلس من اللياقة وتعذر فيه التفاهم.
أفهمته بالإشارة أننى لا أشرب فقال بقلة اكتراث:
– هذا شأنك، وهذا شرطى!
وملأ لى كوبه، فتناولته فى رضوخ وشربته، وما أن استقر فى جوفى حتى اشتعل، فصبرت عليه حتى ألفت عنفه وقلت:
– أنه لشديد، وأظن أن لى أن أسألك عن..
لكنه أعاد أصبعيه إلى أذنيه وقال:



- لن أصغى لك حتى تسكر..
وملأ الثانى فنظرت إليه مترددا، ثم تغلبت على احتجاجى الباطنى وشربته دفعة واحدة، وما أن استقر فى موضعه حتى فقدت إرادتى.
وعلى أثر الثالث ضاعت ذاكرتى، وعقب الرابع اختفى المستقبل، ودار بى كل شىء ونسيت ما جئت من أجله. أقبل على الرجل مصغيا ولكنى رأيته محض مساحات لونية لا معنى لها، هكذا كل شىء بدا.
ومر وقت لم أدره حتى مال رأسى إلى مسند الكرسى وغبت فى نوم عميق، وفى أثناء نومى حلمت حلما جميلا لم أحلم بمثله من قبل.
حلمت بأننى فى حديقه لا حدود لها، تنتثر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم. وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع.
وكنت فى غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنى، وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى وبيننا وبين الدنيا، فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ، وليس فى الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضج بها الكون. ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عينى.
أخذ الوعى يلطمنى كقبضة شرطى، ورأيت ونس الدمنهورى ينظر إلى بإشفاق، ولم يكن بقى فى الحانة إلا بضعة أشخاص كالنيام. وقال الرجل:
- نمت نوما عميقا، لا شك أنك جائع نوم..
فأسندت رأسى الثقيل إلى راحتى.ولكننى رددتها فى دهشة ونظرت فيها فرأيتها تلمع بقطرات ماء، وقلت محتجا:
- رأسى مبتل!
فقال بهدوء:
- نعم ، حاول صاحبى أن ينبهك.
- أرانى أحد على هذه الحال؟!
- لا تغتم، أنه رجل طيب، ألم تسمع عن الشيخ زعبلاوى؟
فانتفضت قائماً وأنا أهتف:
- زعبلاوى!
فقال بدهشة:
- نعم ، مالك؟!
- أين هو؟

- لا أدرى أين هو الآن، كان هنا ثم ذهب.

هممت بالجرى ولكن إعيائى كان فوق ما قدرت فما لبثت أن تهاويت فوق الكرسى، وصحت بيأس:

- ما جئتك إلا لألقاه، ساعدنى على اللحاق به أو أرسل أحدا فى طلبه.

فدعا الرجل بائع جنبرى وأمره بالبحث عن الشيخ وإحضاره، ثم التفت إلى قائلا:

- لم أكن أدرى أنك مصاب، آسف جداً..

فقلت بغيظ:

- لم تدعنى أتكلم..

- يا خسارة! كان يجلس على هذا الكرسى إلى جانبك، وكان يتغزل طيلة الوقت بعقد من الياسمين حول عنقه أهداه إليه أحد المحبين، ثم عطفْ عليك فراح يبلل رأسك بالماء لعلك تفيق..

فسألته وعيناى لا تفارقان الباب الذى ذهب منه بائع الجنبرى:

- هل يقابلك هنا كل ليلة؟

- كان معى الليلة، وليلة أمس، وأول أمس، ولم أكن رأيته منذ شهر!

فقلت وأنا أتنهد:

- لعله يأتى غداً..

- لعله..

- أنا على استعداد لأعطيه ما يريد من نقود..

فقال أنس بإشفاق:

- العجيب أنه لا تغريه المغريات ولكنه سيشفيك إذا قابلته..

- بلا مقابل؟

- بمجرد أن يشعر بأنك تحبه..

وعاد بائع الجنبرى بالخيبة، وكنت قد استعدت بعض نشاطى فغادرت الحانة وأنا أترنح وعند كل منعطف ناديت «يا زعبلاوى» لعل وعسى، ولكن لم يفدنى النداء، ولفت إلى غلمان السبيل فتطلعوا نحوى بأعين هازئة حتى لذت بأول عربة صادفتنى..

وساهرت أنس الدمنهورى الليلة التالية حتى الفجر ولكن الشيخ لم يحضر وأخبرنى أنس بأنه سيسافر إلى البلد وبأنه لن يعود إلى القاهرة حتى يبيع القطن. وقلت على أن انتظر وأن أروض نفسى على الصبر، وحسبى أنى تأكدت من وجود زعبلاوى، بل ومن عطفه علىَّ مما يبشر باستعداده لمداواتى إذا تم اللقاء. ولكننى كنت أضيق أحياناً بطول الانتظار فيساورنى اليأس، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائياً عن التفكير فيه. كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات. فلم أعدب النفس به على هذا



النحو؟

ولكن ما إن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء: ولم يثننى عن موقفى انقطاع أخبار ونس عنى وما قيل عن سفره إلى الخارج للإقامة، فالحق أننى اقتنعت تماما بأن علىَّ أن أجد زعبلاوى..

نعم، علىَّ أن أجد زعبلاوى..

تحية

عبد العزيز حمودة

د.محمد عنانى

رحل الكاتب والناقد عبد العزيز حمودة بعد مرض لم يمهله طويلاً، ويشق على من يقترب من أى إنسان اقتراباً شديداً أن يفصل بين الكائن الخاص والكائن العام فيه خصوصا حين يكون الاقتراب وليد الزمالة التى تؤدى حتما إلى التنافس، وهو ما تخفيه كل زمالة، ولو أنه لا يفسد الصداقة التى ينشئها طول الاختلاط والصحبة، وإنما يصبغها بلون خاص، فالتنافس من أجل التفوق يضفى أبعاداً خاصة على العلاقة، تمتزج فيها الغيرة بالحب، والتقييم المستمر بالتقدير، وهو ما قد يؤدى إلى محاسبة النفس بانتظام، وما يحتم «المقايسة والمقارنة»، كما يقول الفيلسوف المعاصر وليم إيان ميلر، مؤكداً أن ذلك الوعى النامى من وراء ما كان يسميه نيتشه «الضمير» أو الإحساس بوجود الذات وتكوين «الفرد ذى السيادة (تعبير نيتشه) والذى كتب لعالم النفس كارل جوستاف يونج أن ينسبه إلى ما يسميه «عملية التفرد».

ولذلك أقول إنه يشق علىّ أن أبتعد الابتعاد الكافى عن عبد العزيز حمودة حتى أفصل بين «الخاص» و«العام» فيه، ولكننى سأحاول أن ألقى بعض الضوء بأكبر قدر أستطيعه من الموضوعية والتجرد على ما يبقى منه التاريخ، بتعبير صلاح عبد الصبور.

عرف المجتمع الأدبى عبد العزيز حمودة فى مطلع الستينيات عندما كتب كتيباً صغيراً فى سلسلة النقد الحديث التى كان يشرف عليها رشاد رشدى، عن علم الجمال أو المذهب الجمالى فى النقد الأدبى كما يمثله الإيطالى كروتشه ثم

انشغل أو اختفى عمداً عن الساحة حتى تكتمل له أدواته العلمية والنقدية، فحصل على الدكتوراه من جامعة كورنيل الأمريكية،في عام ١٩٦٨، وعلى كرسى الاستاذية فى الدراما عام ١٩٧٨، فاطمأن إلى اكتمال تكوينه العلمي، وكتب صورة من صور رسالته عن «المسرح الحى» باللغة العربية، وانشغل مع ذلك بالعمل الجامعى والإدارة الجامعية، وإن لم يفارقه حلم كتابة المسرح جرياً على منهج رشاد رشدى، ومثلما كنا أنا وسمير سرحان نفعل بدأب وإصرار، واضعاً نصب عينيه ألا تؤثر الكتابة للمسرح فى تفرغه للعمل الأكاديمى، إذ كان يجد نفسه فيه ويعتبر أن حياته العملية من المحال أن تنفصل عنه، فكتب أولى مسرحياته بالفصحى المعاصرة عن مصر القديمة، وكان عنوانها الناس فى طيبة طيبون، وإن كان سمير العصفورى مدير مسرح الطليعة آنذاك قد أقنعه بحذف الكلمة الأخيرة، فخرجت المسرحية تحمل ذلك العنوان المبتسر.

كانت المسرحية، كما هو متوقع، كلاسيكية البناء، ذات رمزية شفافة، شأن كثير من مسرحيات الستينيات والسبعينيات، وكانت تدور حول المحور الذى شغل حمودة فى كل ما كتب وهو موضوع صناعة البطل، وكان اختياره مصر القديمة يتضمن تورية ساخرة، إذ كان الموضوع تجسيداً للمثل الشعبى «قال يا فرعون مين فرعنك؟» والبقية معروفة، وكانت المفارقة تقديم المسرحية فى مسرح الطليعة الذى يعتبر ساحة المسرحيات التجريبية لا الكلاسيكية، والواقع أن المسرحية بسبب طابعها الكلاسيكى تعتبر «تجريبية» من لون ما، لأنها كانت تمثل خروجاً على المألوف فى المسرح المصرى لا العالمى.

لم يلتفت الناس كثيراً للمسرحية، فمسرح الطليعة ليس مسرحاً جماهيرياً ولكنهم التفتوا إلى مسرحيته التالية، وهى الرهائن التى قدمها المسرح الحديث.

كانت المسرحية تمثل معالجة أخرى لتيمة من تيمات العمل الأول، ولكنها كانت معالجة أنضج وأوسع نطاقاً، وأذكر أنه قال لى إن الفكرة نضجت فى ذهنه أثناء قراءتى للفصلين الأول والثانى من ميت حلاوة فى العام نفسه (١٩٧٨) فى منزلى أمام مجموعة الأصدقاء سمير سرحان ونهاد جاد زوجته ونهاد صليحة زوجتى وحمودة وفوزى فهمى. وقال إنه يختلف معى فى المعالجة المطروحة للفصل الثالث (الذى تغير على أى حال بعد نشرها لأول مرة عام ١٩٧٩ بناء على مقترحات كمال يس).

كانت الرهائن تمثل الميلاد الحقيقى لعبد العزيز حمودة الكاتب المسرحى وعندما قدمها المسرح الحديث فى عام ١٩٨٢ كان الإقبال الجماهيرى دليلاً قاطعاً على تمكن الكاتب من أدواته المسرحية، وقدرته على المزج بين العامية والفصحى لإبراز المفارقات التى تعج بها الحياة السياسية، وكيف ينهش المستغلون «الدولة» باسم الشعارات، وقد يخلقون البطل لخدمة مصالحهم، وكيف يستغلون الناس فى تحقيق مآربهم، وكل هذا فى إطار رمزى

شفاف من جديد جعل حمودة مكانه جزيرة منعزلة، مثلما جعل وليم جولدنج مكان روايته ملك الذباب (وقد فاز بعدها بجائزة نوبل في مطلع الثمانينيات).
كان اختيار الجزيرة مكاناً لأحداث المسرحية يشبه ما يسمى في العلوم الطبيعية «عزل العوامل» أي استبعاد العوامل التي قد تتدخل لصرف الكاتب عن التركيز على الموضوع الذي اختاره، كأن يعمد إلى توحيد المستوى الاجتماعي للشخصيات حتى يستبعد عامل المال أو الفقر أو الانتماء العنصرى وما إلى ذلك، حتى يتفرغ لتحليل الدوافع البشرية التي يعالجها. ولكن جمهور المسرح كان قد اعتاد منذ الستينيات والسبعينيات ما يسمى «بالإسقاط» بمعنى أن الكاتب «يسقط» رؤيته للواقع على مكان ما قد يختلف اختلافاً جوهرياً عنه ولكنه يمثله أو يرمز له، ولا أظن أن هذا التصور للإسقاط قد اختفى تماماً، لأن صور تربص السلطة بالمبدعين لا تزال قائمة، وهي التي ترغم الكاتب على الإسقاط.
وهكذا حاول حمودة من جديد «إسقاط» رؤيته لموضوعه «صناعة البطل» على التاريخ، فكتب مسرحيته الأخيرة الظاهر بيبرس التي قدمها المسرح القومي باسم ابن البلد، في منتصف الثمانينيات، وكانت تمثل تطويراً واضحاً لخيوط أفكار حمودة الأولى وشخصياته، حتى أن المتتبع لمسار تطوره يلمح وحدة مرموقة بارزة، مع تعديلات وتفصيلات مهمة في جوهر ما يسمى بالمادة المسرحية ومفتاح فهم المسرحية يكمن من جديد في «الإسقاط». لم يكن هم حمودة أن يقدم قراءة أخرى للتاريخ بمعنى إعادة النظر في بطولة الظاهر بيبرس، بل تبيان الأحابيل التي يتوسل بها القادة في السيطرة والتحكم والاستغلال، ومدى السلبية (أو الإيجابية) لدى المتعاملين معهم، من المتسلقين أو المرائين، أو من أفراد الشعب الذين يكونون دائماً الضحية. وأذكر أنني كنت أشاهد المسرحية في القومي مع الناقد العظيم رجاء النقاش الذي كان يلفت نظرى بين الحين والآخر إلى ما يرمي إليه الكاتب وقد لا ينتبه إليه الجمهور.
ولكن قطاعاً كبيراً من الجمهور قد انتبه ولاشك إلى بعض معاني العمل وكان نجاحه تكليلاً لعمل حمودة بالكتابة المسرحية.
انصرف هم حمودة بعد ذلك في أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات إلى الأعمال الأكاديمية وشبه الأكاديمية، فعمل عميدا لكلية الآداب (أيام انتخاب العميد) فانتخب مرتين وبالإجماع، وهو ما يقطع بقدرته على التعامل الناجح مع «الناس»، ولو أن الناس هنا من نوع خاص، ثم عمل مستشاراً ثقافيا في أمريكا، وكانت تلك السنوات تمثل مرحلة جديدة في نشاطه الأدبي إذ ترك المسرح وتفرغ للكتابة في الأهرام الدولي. وكان محاور موضوعه يدور حول العلاقات بين العرب وأمريكا، ومصر وأمريكا بصفة خاصة، من واقع إحاطته الوثيقة بالثقافة الأمريكية والحياة الأمريكية أو الغربية بصفة عامة، وهو الموضوع الذي

استهل به كتاباته للأهرام المحلى عندما انضم إلى أسرة كتابه.
وكتابة المقال فن عسير المأخذ، خصوصا إن كنت ناقداً بحكم تأهيلك العلمى وتريد أن تتواصل مع قارئ الصحيفة اليومية الذى يختلف عن قارئ المجلة المتخصصة، وممارسة الكتابة تكسبك الصفة التى كنت ولا أزال أحبها فى فؤاد زكريا وهى بطء الانتقال من فكرة إلى فكرة (تعبير مصطفى سويف)، كما تملى عليك أن تخرج عن تخصصك الضيق وتنشغل رغم أنفك بما يسمى «الشأن العام»، وهكذا فعل حمودة فإن الكتابة فى الأهرام الدولى أكسبته هذا وأملت عليه ذاك، ودفعته دفعاً إلى القراءة بنهم خارج تخصصه وهو الدراما وخارج المادة العلمية بالإنجليزية، فأقبل - كما قال لى - على قراءة ما يكتبه العرب فى الصحف وفى الدوريات العربية داخل بلدانهم وخارجها، وهو ما جعله يحس بوجود أزمة تواصل بين لغة النقد الجديد (المستقاة مما يسمى بالنظرية النقدية الحديثة) وبين الجمهور. ولاشك أننى كنت أحس ذلك أيضا وكانت استجابتى تتمثل فى إصدار كتاب صغير أشرح فيه المصطلحات الأدبية الحديثة الجارية بالعربية، باعتباره محاولة لإلقاء الضوء على ما يصعب فهمه على قارئ المقال النقدي فى الصحيفة أو المجلة أو الكتاب، ولكن حمودة كان له رأى آخر.
شن حمودة حملة ضارية على الذين يستخدمون المصطلحات الأدبية والنقدية الجديدة، وكال الاتهامات للبعض، وانتهى فى كتابه المرايا المحدبة (وكان يقصد بها المرايا المقعرة التى تضخم صورة من ينظر فيها) إلى أن هذه المصطلحات لا غناء فيها، لأنها تقوم على فلسفة غربية عدمية لا تناسبنا، فهى ترتبط بالفلسفة الغربية الخاصة المتحللة من كل شيء، وما إلى هذا بسبيل. ولا شك أن بعض الصغار كانوا يحاكون الأساتذة فى استعمال المصطلحات الأدبية والنقدية عن فهم أو دون فهم، وهو ما أقلقنى ودفعنى إلى كتابة كتابى المذكور ولكن ذلك لا يعنى أن علينا أن ندين الجميع فالأساتذة يعرفون معنى ما يقولون ولا أن ندين جميع المصطلحات الجديدة لمجرد أنها أتت من الخارج.
وكان من المحتوم أن يغضب بعض الأساتذة، وأن تشب خصومة لم يكن لها داع فى رأيى مع بعضهم، وكان حمودة فى هذا يذكرنى برشاد رشدى وخصومته مع غيره فى زمن اشعر أنه ابتعد عهده كثيراً. ومثلما سطع نجم رشاد رشدى فى النقد سطع اسم حمودة، واستغل الفرصة فأردف المرايا المحدبة بكتاب آخر هو المرايا المقعرة الذى يعرض فيه عرضا موضوعيا أهم ملامح النظرية النقدية الحديثة ولاقى الكتاب الثانى نجاحاً يضارع نجاح الكتاب الأول، الأمر الذى شجعه على إصدار كتاب ثالث هو الخروج من التيه يحاول فيه رصد نظرية نقدية عربية خالصة بريئة من التأثر بغيرها. وأذكر أن أحد أصدقائى المقربين قال لى إنه لن يسلم هذه المرة من الهجوم لأن محمد مندور قد سبقه فأبدع فى

«النقد المنهجى عند العرب» ولأن الكثيرين من أساتذة العربية قدموا دراسات متخصصة فى الموضوع، ولكننى كنت واثقاً أنه لن يهاجم قط.

وقد كان.

وعندما انضم بعدها إلى أسرة كتاب الأهرام كان اسمه مرموقا، وكان يعمل فى منصب أكاديمى رفيع بعد آخر فى إحدى الجامعات الخاصة وهو ما مكنه من الإطلاع عن كثب على أحوال العلم والتعليم من عدة زوايا، فتجددت موضوعات مقالاته وتنوعت، ولم يعد يحصر كتاباته فى الأدب ولا فى النقد بل وسع كثيراً من دائرة اهتماماته وإن لم يفقد تركيزه يوماً ما على العمل الأكاديمى المتخصص، فظل يشرف على الأبحاث الجامعية للماجستير والدكتوراه ويشارك فى المناقشات، ويتولى التدريس لمرحلتى الليسانس والدراسات العليا وهو ما كان يحبه ويجيده ويتفوق فيه.

وكان يوم فوزه بجائزة الدولة التقديرية يوماً مشهوداً، إذ كانت الجائزة شهادة إقرار من المجتمع الثقافى بقيمة مساهمة حمودة فى الحياة الثقافية، بصور شتى، كلها تنطق بالحيوية وحب الحياة، وكلها تفصح عن الإيمان بقيمة العلم والعمل، وعلى رأسها قيمة العمل الجامعى، وهى القيمة التى تبقى منه فى النهاية للتاريخ.

رحم الله حمودة رحمة واسعة.

دراسة

طبائع الاستبداد...والحرية الغائبة

د. إيمان السعيد جلال

«وما أنا إلا فاتح باب صغيرمن أسوار الاستبداد عسى الزمان «يوسعه» طبائع الاستبداد»
ص١١

يظل كتاب «طبائع الاستبداد» مرتبطًا باسم صاحبه المفكر العربى الكبير عبدالرحمن الكواكبى (١٨٤٨ ـ ١٩٠٢)، فلا يُذكر أحدهما حتى يُذكر الآخر. وإذا كان الكتاب يمثل صوتًا من أصوات الحرية، أطلقه مؤلفه بهدف إيقاظ الوعى وتنبيه الشعوب العربية والإسلامية إلى الأخطار المحدقة بهم فى مطلع القرن العشرين، فإنه يحمل أفكارًا ليبرالية جذرية جديرة بالتأمل فى كل زمان ومكان، وقابلة لإعادة النظر وفقًا للمتغيرات الحتمية، لكنه غير قابل لأن يُنسى، أو تتجاوزه الأفكار إلى خطاب أحدث.. وقد كان الكواكبى على وعى بهذا حين ألحق بعنوان كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» هذا العنوان الفرعى: «وهى كلمات حق وصيحة فى واد، إن ذهبت اليوم مع الريح، لقد تذهب غدًا بالأوتاد».

وقبل أن نتناول ما جاء به الكواكبى فى كتابه لابد أن نحدد أبعاد الشخصية، وصورة العصر الذى كان يعيش فيه

ملامح شخصية

ولد عبدالرحمن الكواكبى فى ١٨٤٨م بمدينة حلب، وتلقى تعليمه فى المدرسة الكواكبية (المنسوبة إلى أسرته العريقة)، وكان تعليمه دينيًا يسير على نهج مقارب للتعليم الأزهرى مادة ومنهجًا، ثم ثقف نفسه بقراءة العلوم الحديثة والتاريخ والقانون، وأتقن التركية والفارسية.

لكنه غادر قاعات الدرس مبكرًا إلى الحياة العامة، فتنوعت أعماله، من محرر بالجريدة الرسمية، إلى رئيس المحكمة الشرعية، إلى قاضٍ شرعى، إلى رئيس بلدية.. وعمل بالصحافة، كما عمل بالتجارة، وفى كل مكان كانت تصادفه صور الاستبداد والفساد فى الإدارة الحكومية ونظام الدولة.. ليس فى حلب وحدها، فعندما ارتحل فى بلاد العالم الإسلامى المختلفة شرقًا وغربًا.. عاين صور الحكم المستبد وتبين له أن الداء واحد.

أما علاقته بالصحافة، فقد بدأها بالكتابة فى صحيفة «فرات» الرسمية، وكانت تحرر بالتركية، ثم تترجم موادها إلى العربية، كتب فيها مدة خمس سنوات، ثم نهض بموقف جرىء حين أصدر أول جريدة عربية خالصة تصدر فى حلب اسمها «الشهباء» ١٨٧٨م.. على أن اندفاعه فى التعبير عن آرائه التحررية تسبب فى مصادرتها بعد صدور خمسة عشر عددًا. لكنه لم يصب بالإحباط، إذ أصدر سنة ١٨٧٩م صحيفة «الاعتدال»، ولم يكن فيها شىء من الاعتدال، فإن نبرتها الثورية التحررية العالية قد تسببت فى قلق رجال الحكم، فلم يكن حظها أسعد من سابقتيها.

لقد تسببت هذه الآراء الجريئة فى إغضاب السلطة، وأسهمت وشايات الحاقدين فى أن تعرض الكواكبى للاعتقال غير مرة: أولها سنة ١٨٨٦م بتهمة محاولة اغتيال الوالى التركى، لكن ثورة الجماهير تكفلت بإطلاق سراحه، وعزل الوالى التركى، وتعيين آخر، آثر أن يستميل الكواكبى بتعيينه رئيسًا لبلدية حلب، لكن الكواكبى واصل النضال، ولم تبهره المناصب، فاعتقل من جديد، ثم أفرج عنه. لكن السلطات التركية ضيّقت عليه، وصادرت أملاكه، حتى لم يجد سبيلاً للحرية إلا بالهجرة إلى مصر التى عاش فيها العامين الأخيرين من حياته (١٩٠٠ ـ ١٩٠٢) ومات ودفن بها.

كتب عن هجرته إلى مصر فى مقدمة «طبائع الاستبداد» ص٨: «إننى فى سنة ثمانى عشر وثلاثمائة وألف هجرية هجرت ديارى، سرحًا فى الشرق، فزرت مصر، واتخذتها لى مركزًا أرجع إليه، مغتنمًا عهد الحرية فيها».

وفى مصر التى نالت قسطًا من الحرية بتمردها وانفصالها عن تركيا بدأ الكواكبى ينشر

كتابيه المشهورين: أولهما «طبائع الاستبداد» وهو كتاب فى نقد الحكومات الإسلامية، وثانيهما «أم القرى» (١٩٠٠) وهو كتاب فى نقد الشعوب الإسلامية. وفى كليهما مس موضوعات شائكة تتعلق بنظام الحكم، والعلاقة بين الحاكم والمحكوم، وتُفهم المحكومين حقوقهم، وتنبهم إلى المطالبة بها.

●●●

طبائع الاستبداد

أما كتاب «طبائع الاستبداد» فقد نشر فى القاهرة سنة ١٩٠٠م، منجمًا فى صورة مقالات سياسية فى جريدة «المؤيد» غير ممهورة بتوقيع الكواكبى.. وتدور هذه المقالات فى جملتها حول أثر الحكم الاستبدادى فى انحدار الشعوب.. وقد حملت هذه المقالات ـ التى أصبحت فصول الكتاب ـ عناوين: الاستبداد ـ ما هو الاستبداد وما تأثيره على الدين ـ على العلم ـ على التربية ـ على الأخلاق ـ على المجد ـ على المال.. ثم وسّع تلك المباحث فى التربية والأخلاق، وأضاف إليها طرائق دفع الاستبداد والتخلص منه..

افتتح الكواكبى كتابه بالحديث عن داء الشرق الدفين وهو الاستبداد السياسى، وحدد الدواء وهو الشورى الدستورية، فقال (ص٨): «وحيث إنى قد تمحّص عندى أن أصل هذا الداء هو الاستبداد السياسى، ودواؤه دفعه بالشورى الدستورية».

ولم يحدد الكواكبى مستبدًا بعينه، لأنه يقصد المستبد فى كل زمان ومكان. ولكى يدرك المسلمون أن الاستبداد ليس قدرهم المرتبط بهم، بل هو نتيجة جهلهم وضعف همتهم وتواكلهم، يقول (ص١٠): «وأنا لا أقصد فى مباحثى ظالمًا بعينه، ولا حكومة أو أمة مخصصة، إنما أردت بيان طبائع الاستبداد وما يفعل، وتشخيص مصارع الاستعباد وما يقضيه ويمضيه على ذويه.. ولى هناك مقصد آخر، وهو التنبيه لمورد الداء الدفين، عسى يعرف الذين قضوا نحبهم أنهم هم المتسببون لما حل بهم، فلا يعتبون على الأغيار، ولا على الأقدار، إنما يعتبون على الجهل وفقد الهمم والتواكل، وعسى الذين فيهم بقية رمق من الحياة يستدركون شأنهم قبل الممات».

عرّف الكواكبى الاستبداد وقلّب معناه على وجوه كثيرة، فقدم له تعريفات شتى تستوعبه، فقال (ص١٣) إنه هو: «التصرف فى الشئون المشتركة بمقتضى الهوى». وكتب تحت عنوان «ما هو الاستبداد» (ص١٧) تعريفه فى اصطلاح السياسيين بأنه « تصرُّف فَرْد أو جَمْع فى حقوق قوم بالمشيئة، وبلا خوف من تبعة» ولنلاحظ ما أضافه فى هذا التعريف على سابقه: جَمْع (أى: جمع المستبدين) ـ حقوق قوم (أى أنه ليس فقط الشئون المشتركة

التى ورد ذكرها فى التعريف السابق) - بلا خوف من تبعة (أى أن المستبد لا يقدّر العواقب الوخيمة).

وفى تحليل لغوى طريف يذكر الكواكبى (ص١٧) أن الاستبداد يرادفه - لغةً -: استعباد واعتساف وتسلط وتحكم، ويقابله: مساواة، وحس مشترك، وتكافؤ، وسلطة عامة. ويرادف المستبد: الجبار، والطاغية، والحاكم بأمره، والحاكم المطلق، ويقابل الحكومة المستبدة: حكومة عادلة، ومسئولة، ومقيدة، ودستورية. والرعية التى تعانى الاستبداد: أسرى ومستصغرون وبؤساء ومستنبتون، ويقابلهم: أحرار، أباة، وأحياء، أعزاء.

إن هذا التوسع فى التحليل اللغوى واستعراض المرادف والمقابل يوسِّع الفهم والقدرة على استجلاء المعنى من جوانبه المختلفة.

ويعود الكواكبى (ص١٨) ليقول: «الاستبداد صفة للحكومة المطلقة العنان فعلاً أو حكمًا، التى تتصرف فى شئون الرعية كما تشاء، بلا خشية حساب أو عقاب محققين».

فهى إذًا حكومة لا مرجع لها بشرعية أو قانون أو دستور أو إرادة الأمة، «وهذه حالة الحكومات المطلقة، أو هى مقيدة بنوع من ذلك، ولكنها تملك بنفوذها إبطال قوة القيد بما تهوى، وهذه حالة أكثر الحكومات التى تسمى نفسها بالمقيدة أو بالجمهورية».

وهو هنا يُدخل احتمال أن تكون الحكومة مقيدة صوريًا، وأن يكون الحاكم المستبد قويًا متسلطًا فيبطل قيود الجهة الرقابية.

ويحدد أسوأ أنواع الاستبداد بقوله (ص١٨، ١٩) : «أشد مراتب الاستبداد التى يُتعوذ بها من الشيطان هى حكومة الفرد المطلق الوارث للعرش، القائد للجيش، الحائز على سلطة دينية، ولنا أن نقول إنه كلما قل وصف من هذه الأوصاف خف الاستبداد إلى أن ينتهى بالحاكم المنتخب المؤقت المسئول فعلاً».

فالقضية إذًا ليست قضية تسمية هذه الحكومة بالمطلقة أو المقيدة، بل المهم هو أن توضع تحت رقابة حقيقية، يقول (ص١٩): «إن الحكومة من أى نوع كانت لا تخرج عن وصف الاستبداد ما لم تكن تحت المراقبة الشديدة والاحتساب الذى لا تسامح فيه».

وبعد التعريف يحدد الكواكبى سببين للاستبداد جعلهما مقدمة لكل ما كتبه بعد ذلك من تحلى، وهما: الحاكم الظالم والأمة الغافلة، وفى ظلهما يحكم المستبد، ويستعين بقوة تدعمه. يقول ص١٩: «ومن الأمور المقررة طبيعة وتاريخيًا أنه ما من حكومة عادلة تأمن المسئولية والمؤاخذة بسبب غفلة الأمة أو التمكن من إغفالها إلا وتسارع إلى التلبس بصفة الاستبداد، وبعد أن تتمكن فيه لا تتركه، وفى خدمتها إحدى الوسيلتين العظيمتين: جهالة

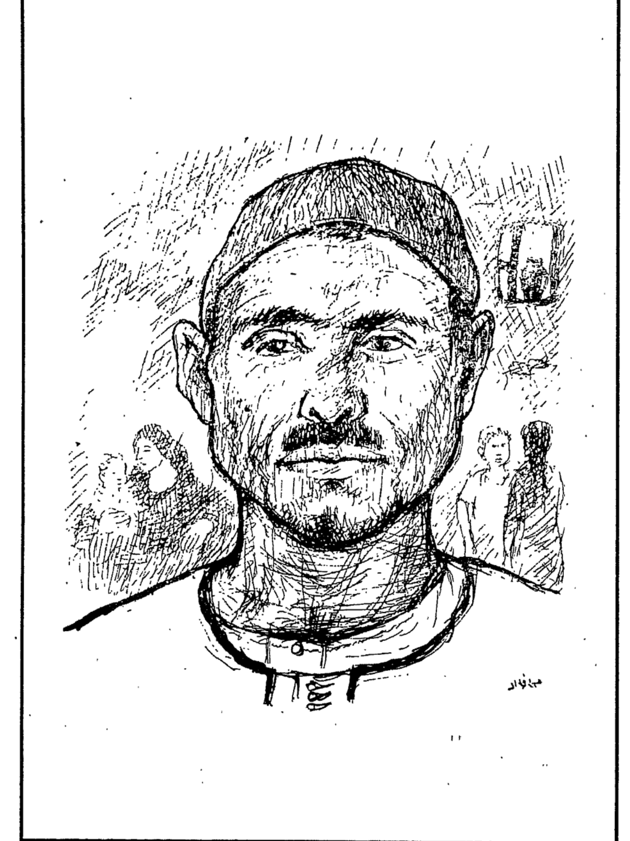
الأمة والجنود المنظمة، وهما أكبر مصائب الأمم، وأهم معائب الإنسانية».

الاستبداد الدينى والاستبداد السياسى :

ربط الكواكبى بين الاستبداد الدينى والاستبداد السياسى، وقد نقلنا عنه منذ قليل أن أشد أنواع المستبدين سوءًا هو المستبد المتمتع بسلطة دينية. وقال (ص٢٧) إن الذين ربطوا بينهما قالوا إن الأديان، وبخاصة السماوية تدعو البشر إلى خشية قوه عظيمة هائلة لاتدرك كنهها، وهى تهدد الإنسان بكل مصيبة فى الحياة فقط، كما فى البوذية واليهودية، أو فى الحياة وبعد الممات كما جاء فى المسيحية والإسلام، وهو تهديد مخيف يشل العقول فتستسلم، ثم تفتح هذه الأديان باب النجاة، وتعد بالنعيم المقيم، ولكن على بابه رجال الدين من كهنة وقسوس وأمثالهم، لا يأذنون بالدخول إلا بالتذلل، ويعطونهم نذرًا أو ثمن الغفران. ويقول إن الساسة يبنون استبدادهم على هذا الأساس، فيسترهبون الناس بالتعالى الشخصى والتشامخ الحسِّى، ويذلونهم بالقهر والقوة وسلب المال، فيخضعون لهم. ويقول (ص٢٩): «إن هذا التشاكل بين القوتين ينجرّ بعوام البشر، وهم السواد الأعظم إلى نقطة أن يلتبس عليهم الفرق بين الإله المعبود بحق وبين المستبد المطاع بالقهر».. فلا يفرقون بين «الفعّال المطلق والحاكم بأمره، وبين «لا يُسأل عما يفعل» وغير مسئول، وبين المنعم وولى النعم، وبين «جل شأنه» وجليل الشأن، بناءً عليه يعظمون الجبابرة تعظيمهم لله».

إن هذا كله جعل بعض المستبدين يخلعون على أنفسهم صفات قدسية.. يقول الكواكبى (ص٢٩، ٣٠): «وهذه الحال هى التى سهلت فى الأمم الغابرة المنحطة دعوى بعض المستبدين الألوهية على مراتب مختلفة، حسب استعداد أذهان الرعية، حتى يقال إنه ما من مستبد سياسى إلى الآن إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله، أو تعطيه مقامًا ذا علاقة مع الله، ولا أقل من أن يتخذ بطانة من خدمة الدين يعينونه على ظلم الناس باسم الله، وأقل ما يعينون به الاستبداد تفريق الأمم إلى مذاهب وشيع متعادية، تقاوم بعضها بعضًا فتتهاتر قوة الأمة، ويذهب ريحها، فيخلو الجو للاستبداد».

وهاجم الكواكبى المدعين من رجال الدين الذين باعوا ضمائرهم، وجعلوا من أنفسهم خدمًا للسلطان وأعوانًا للمستبدين، وحاولوا أن يزيفوا حقيقة الدين لخدمة أغراض المستبد، وتركوا مسئولياتهم الرئيسة من أمر بالمعروف ونهى عن المنكر وإصلاح للفاسد ونصح للحاكم وإرشاده إلى سواء السبيل، وهو يعدهم المسئولين عن ذلك.



وهو يريد للمسلم أن يعى الحرية ويشعر بالكرامة، ولا يمارس عليه حاكمه الإذلال والاضطهاد. يقول (ص٣٩): «إن الإسلامية مؤسسة على أصول الحرية برفعها كل سيطرة وتحكم، بأمرها بالعدل والمساواة والقسط والإخاء، بحضها على الإحسان والتحابب. وقد جَعَلت أصول حكومتها: الشورى الأريستوقراطية، أى شورى أهل الحل والعقد فى الأمة، بعقولهم لا بسيوفهم، وجعل أصول إدارة الأمة التشريع الديمقراطى، أى الاشتراكى».

إنه يريد أن ينتصر لدينه بتأكيد أن القرآن حافل بما يناهض الاستبداد ويحيى قيم العدل والحرية والمساواة بين البشر، وأن التوجه الإسلامى الصادق مؤسس على الشورى والديمقراطية. (ص٣٩): «ومن المعلوم أنه لا يوجد فى الإسلامية نفوذ دينى مطلقًا فى غير مسائل إقامة شعائر الدين.. ولكن وا أسفاه على هذا الدين الحر الحكيم السهل السمح، الظاهرة فيه آثار الرقى على غيره من سوابقه. الدين الذى رفع الإصر والإغلال، وأباد الميزة والاستبداد. الدين الذى ظلمه الجاهلون فهجروا حكمة القرآن، ودفنوها فى قبور الهوان. الدين الذى فقد الأنصار الأبرار والحكماء الأخيار، فسطا عليه المستبدون والمترشحون للاستبداد، واتخذوه وسيلة لتفريق الكلمة وتقسيم الأمة شيعًا، وجعلوه آلة لأهوائهم السياسية، فضيعوا مزاياه، وحيروا أهله بالتفريع والتوسيع والتشديد والتشويش وإدخال ما ليس منه فيه».

الاستبداد والجهل:

ربط الكواكبى ربطًا وثيقًا بين الجهل والاستبداد، وجعل الجهل سببًا رئيسًا للاستبداد، فالجهالة أول أنصار الاستبداد، وأبرز أعوانه، بالإضافة إلى جنوده ورجال الدين، وإذا ساد الجهل والحماقة فرض المستبد سطوته، واستعبد الأمة فى ظلام الجهل. والعلم عنده هو المرشد إلى الحقوق، والهادى إلى سبيل نيلها وصونها.. لذلك كان الطغاة فى كل وقت حريصين على أن يظل الناس فى جهل. يقول الكواكبى (ص٤٩): «المستبد كما يبغض العلم لنتائجه، يبغضه أيضًا لذاته، لأن للعلم سلطانًا أقوى من كل سلطان، فلابد للمستبد من أن يستحضر نفسه كلما وقعت عينه على من هو أرقى منه علمًا، ولذلك لا يحب المستبد أن يرى وجه عالم عاقل يفوق عليه فكرًا، فإذا اضطر لمثل الطبيب والمهندس يختار الغبى المتصاغر المتملق».

أما الجهل فهو صديق الاستبداد، (ص٤٧): «لا يخفى على المستبد مهما كان غبيًا أن لا استعباد ولا اعتساف إلا مادامت الرعية حمقاء، تخبط فى ظلامة جهل وتيه عماء».

ونقيض ذلك أن العلم عدو المستبد، (ص٤٨): «ترتعد فرائص المستبد من علوم الحياة مثل

الحكمة النظرية والفلسفة العقلية وحقوق الأمم وطبائع الاجتماع والسياسة المدنية والتاريخ المفصل والخطابة الأدبية، ونحو ذلك من العلوم التى تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هى حقوقه، وكم هو مغبون فيها، وكيف الطلب وكيف النوال وكيف الحفظ».

ويتعرض الكواكبى لنفسية المستبد ويحللها فيجده أخوف من شعبه المستضعف، لأنه كلما زاد عسفًا وجورًا زاد خوفه من الشعب. (ص٥١): «إن خوف المستبد من نقمة رعيته أكثر من خوفهم بأسه، لأن خوفه ينشأ عن علمه بما يستحقه منهم وخوفهم ناشئ عن جهل، وخوفه عن عجز حقيقى فيه، وخوفهم عن توهم التخاذل فقط».

إن خوف العامة يرجع إلى جهلهم، فإذا استناروا زال عنهم الخوف، (ص٥٥): «والحاصل أنه ما انتشر نور العلم فى أمة قط إلا وتكسرت فيها قيود الأسر، وساء مصير المستبدين من رؤساء سياسة، أو رؤساء دين».

الاستبداد والمال

وفيما يتصل بالاقتصاد تحدث الكواكبى عن علاقة الاستبداد بالمال، وأكد أن الحكومة الاستبدادية تتسبب فى اختلال نظام الثروة.. فتتضح نزعته الاشتراكية، إذ يرى أن رجال الحكم والدين ومن يتصل بهم، وهم لا يزيدون على خمسة فى المائة يتمتعون بنصف الثروة، وينفقونه فى الترف والرفاهية، ولا يفكرون فى ملايين الفقراء. كما أن التجار والمحتكرين الجشعين لا يزيدون على خمسة فى المائة، وهم طبقات جشعة يعيشون بمثل ما يعيش به عشرات أو مئات الألوف من الصناع والزراع.. ولا شك أن سبب هذا الظلم هو الاستبداد، فالعدالة تقتضى ألا يتساوى من يعملون بمن لا يعملون.

والإسلام جاء بنوع من الاشتراكية التى تقضى بأن يؤخذ من مال الغنى جزء يعطى للفقير، وحدد زكاة المال والصدقات حتى يقترب الفقير من الغنى، وتختفى الثروات المتراكمة التى تؤدى بأصحابها إلى الاستبداد (ص٨١): «إن الإسلامية أسست حكومة أرستوقراطية المبنى ديموقراطية الإدارة، فوضعت للبشر قانونًا مؤسسًا على قاعدة: أن المال هو قيمة الأعمال، ولا يجتمع فى يد الأغنياء إلا بأنواع من الغلبة والخداع».

ويسجل الكواكبى إعجابه بالتنظيمات الاشتراكية التى قامت فى أوربا فى عصره، وتدعو إلى مقاومة الاستبداد المالى، فتطالب بشيوع ملكية الأرض والأملاك الثابتة ومعدات المصانع، وتطالب كذلك بأن توزع الأرباح توزيعًا عادلاً.. لكنه احترز فعاد ليقول إن هذه الأصول قد أقرها الإسلام ونظمها، وأشاد بقوانين تحديد الملكية الزراعية فى الصين وروسيا.

ويتعجب الكواكبى من أن الصين دولة يتهمها المتمدينون الغربيون باختلال النظام، (ص٨٥) «وحكومة الصين المختلة النظام فى نظر المتمدنين لا تجيز قوانينها أن يمتلك الشخص الواحد أكثر من مقدار معين من الأرض لا يتجاوز العشرين كيلو مترًا مربعًا، أى نحو خمسة أفدنة مصرية».

وروسيا وما صنعته فى سبيل حماية الفلاحين من الوقوع فى براثن المرابين المستغلين: (ص٨٥): «وروسيا المستبدة القاسية فى عرف الأوربيين، وضعت أخيرًا لولاياتها البولونية والغربية قانونًا أشبه بقانون الصين، وزادت عليه أنها منعت سماع دعوى دَيْن غير مسجل على فلاح، ولا تأذن لفلاح أن يستدين أكثر من نحو خمسمائة فرنك».

ثم يقول داعيًا إلى تحديد الملكية (ص ٨٥، ٨٦): «وحكومات الشرق إذا لم تستدرك الأمر، فتضع قانونًا من قبيل قانون روسيا، تصبح الأراضى الزراعية بعد خمسين عامًا أو قرن على الأكثر كإيرلانده الإنكليزية المسكينة التى وجدت لها فى مدى ثلاثة قرون شخصًا واحدًا حاول أن يرحمها فلم يفلح، وأعنى به غلادستون، على أن الشرق ربما لا يجد فى ثلاثين قرنًا من يلتمس له الرحمة».

وفيما يتصل بعلاقة الاستبداد بالاقتصاد تعرض الكواكبى لموضوع الادخار الذى سماه التموُّل، وتحدث عن جوازه وشروطه، فقال (ص٨٤، ٨٥) إن منها أن يكون المال مكتسبًا بوجه مشروع حلال، كأن يكون من بذل الطبيعة أو مقابل عمل أو ضمان أو بالمعاوضة. واشترط ثانيًا ألا يكون فى الادخار تضييق على حاجات الغير كاحتكار الضروريات أو مزاحمة الصناع والعمال والضعفاء. وثالثًا (ص٨٦): «ألا يتجاوز المال قدر الحاجة بكثير، فالإفراط فى الثروة مهلكة للأخلاق الحميدة».

ولا يعنى هذا أنه نفى قيمة المال وأثره فى الرخاء، فقد كان على وعى بأن الحروب فى العالم محض مغالبات علم ومال، وأن الثروة العامة ضرورية لحفظ الاستقلال.

وربط الكواكبى ربطًا وثيقًا بين الاستبداد الذى تمارسه الحكومات، وخلق جماعات المتمولين، فهى تسهل لهم الحصول على الثروة بالسرقة من بيت المال وبالتعدى على الحقوق العامة، وباغتصاب ما فى أيدى الضعفاء الذين لا حول لهم ولا قوة.

فالمتمول من هذا النوع يصل أسبابه بالمستبدين، ويمارس كل صنوف التملق والنفاق والكذب، فيسهل له الحصول على الثروة الطائلة التى يمتصها من دماء الشعب المسكين

الاستبداد والأخلاق

تحدث الكواكبى عن علاقة الاستبداد بالأخلاق، وقال إنه يفسد الأخلاق: إذ يهدم القيم الروحية، ويقلب المعايير الأخلاقية، ويشيع البغض بين الناس، فتكثر الوقيعة، ويقضى على

الحب والانتماء للوطن. ففي ظل الاستبداد لا يحب الإنسان وطنه، لأنه أهين فيه وشقي، ولم تكن له فيه كرامة، ولا يحب مواطنه لأنه ربما أعان المستبدين عليه، ولا يثق في صديق، والمستبد عنده أن الغاية تبرر الوسيلة، حتى ولو كانت هذه الوسيلة اعتداءً على الدين والأخلاق..

وتنقلب الموازين الاخلاقية في ظل الاستبداد، فتتحول الرذائل إلى فضائل، ويتحول النصح فضولاً، والحَمية طيشًا، والإنسانية حمقًا، والرحمة مرضًا، والنفاق سياسة، والتحايل كياسة، والنذالة ظرفًا.. وهكذا..

وعنده أن الحكومات جُعلت لخدمة المواطنين، لكن الحاكم المستبد يرى العكس، فجعل المحكوم في خدمة الحاكم، وجرّم كل من يطالب بحقه، فهو عاصٍ متمرد، بينما من يترك حقه مطيع، ومن يشكو الظلم مفسد، ومنْ يدقق ويتأمل ملحد، والضعيف المغلوب على أمره صالح!

وقارن سلوك الغربيين تجاه الحكام بسلوك الشرقيين، (ص ١١٠، ١١١) وأثر الاستبداد عليه، فيقول إن الغربي يختار حاكمه على أن يكون صادقًا في خدمة شعبه ملتزمًا بالقانون، أما الشرقي فيتسلط عليه الحاكم الذي يفرض عليه الانقياد والطاعة. والغربي يضع لحاكمه قانونًا يسير عليه، أم الشرقي فيسير على قانون يضعه له الحاكم، ويسيّر المحكوم تبعًا لمشيئته.

إن هذا الأثر الأخلاقي ينعكس في لغة الأمة، ولذلك فقد دعا الكواكبي إلى دراسة لغة كل أمة، فإذا كثرت فيها أدوات التعظيم والتذلل والخضوع، دلَّ ذلك على أن للأمة تاريخًا قديمًا في الاستبداد.

كيف إذًا خطط الكواكبي لرفع الاستبداد؟

لقد حدد في الفصل التاسع من كتابه سبلاً ثلاثة لرفع الاستبداد، أولها أن تشعر الأمة كلها أو أكثرها بآلام الاستبداد، فإن الأمة التي لا تشعر بالألم لذلك لا تستحق الحرية. وقال (ص ١٧٦): «الحرية التي تنفع الأمة هي التي تحصل عليها بعد الاستعداد لقبولها، وأما التي تحصل على أثر ثورة حمقاء فقلما تفيد شيئًا، لأن الثورة غالبًا تكتفي بقطع شجرة الاستبداد، ولا تقتلع جذورها، فلا تلبث أن تنبت وتنمو وتعود أقوى مما كانت أولاً».

والسبيل الثاني عنده هو أن «الاستبداد لا يقاوم بالشدة، إنما يقاوم باللين والتدرج وقال (ص١٧٩): «إن الوسيلة الوحيدة الفعالة لقطع دابر الاستبداد هي ترقي الأمة في الإدراك والإحساس، وهذا لا يتأتى إلا بالتعليم والتحميس» وهذا يحتاج زمنًا طويلا

وقال إن الاستبداد له قوة كبيرة تحميه من جند ومال ورجال دين وأنصار، ولذلك يقول (ص١٨٠): «الاستبداد لا ينبغى أن يقاوم بالعنف كى لا تكون فتنة تحصد الناس حصداً».

أما السبيل الثالث فقال (ص١٧٥) إنه «يجب قبل مقاومة الاستبداد تهيئة ماذا يستبدل به»، وقال (ص١٨٢) «إن معرفة الغاية شرط طبيعى للإقدام على كل عمل، كما أن معرفة الغاية لا يفيد شيئًا إذا جهل الطريق الموصل إليها»، ومهم أن تعرفه الأغلبية حتى لا يقع الخلاف.

وقال إنه من المهم تحديد نظام الحكم الجديد، حتى يسعى إليه الجميع، وهذا أمر يحتاج الإعداد له إلى سنوات طوال، حتى تتيقن الأمة كلها أنها بحاجة حقيقية إلى الحرية».

●●●

والخلاصة أن الكواكبى كان رجل نهضة وليس رجل ثورة، وكان ضرب الاستبداد عنده يعد خطوة أولى فى سبيل النهضة، فالاستبداد السياسى مرتبط بالاستبداد الدينى، وناتج عن الجهل، ثم إن له آثارًا مدمرة على حياة الشعوب فى كل جوانبها الاقتصادية والاجتماعية.

إن تأمل ما جاء به الكواكبى فى كتابه «طبائع الاستبداد» منذ ما يزيد على مائة عام، وما جاء فى عنوانه الفرعى يستدعى منا أن نتساءل: هل كان كلامه صيحة حق أطلقها فى واد، وذهبت مع الريح، ولم تحطم الأوتاد؟!

إن استرجاع وقائع التاريخ عبر هذه الأعوام المائة السابقة لكفيل بالإجابة عن هذا التساؤل.

●●●

ملف

حاتم عبد العظيم:
عصفور كامل الريش



خرج من رحابة السؤال، مقتولاً بفداحة المعرفة.

هذه جملة من جمل حاتم عبد العظيم، فهل تصلح هذه الجملة لوصف مشواره القصير المخطوف؟ نعم، إنها تصلح لوصف هذا المشوار القصير المخطوف، الذى ترك صاحبه مطحوناً بين السؤال والمعرفة.

هذه صفحات قليلة، بصوت حاتم عبد العظيم، يهديها لنا وللقراء، ونهديها لأنفسنا وللقراء، لنعرف أن شاباً يافعاً كان على وعد مع الإنجاز الجميل والإضافة الخاصة، لكن سكتة القلب كانت أسبق من الوعد والتحقق والحياة.

مع السلامة يا حاتم، أيها الصبى الذى وصف نفسه ، محقاً، بقوله: «عصفور كامل الريش، لم يتخشب جناحاه بعد».

«أدب ونقد»

ملف

الجنة حياة تساوى الموت

حاتم عبدالعظيم

خارجاً من رحابة السؤال، ومقتولاً بفداحة المعرفة صرت، فأى الاحتمالات أقرب الآن للهزيمة.. أنت تؤمن، تؤقن تماما أن امرأة تأتيك من أول الحلم لتسكن آخر المستحيل لن تجيئك عفواً، وأنها خديعة متقنة كفكرة الآلهة.. وأنت توقن بارتياب أنك لست أول المتحلقين قدام غفوتها الرطبة ولست أول الفاتحين ليس يهم ذلك أنت تعرف وبالمعرفة صرت وخزاً فى ذاكرة المستقبل، فأى حماقة ترتجى؟! وأى بهجة سوف تحبو إليك؟!.

وأنت توقن، توقن أيضا أنك أنت الذى رأى جنة تلوح من بعيد والبعد ختال ومراوغة.. وأنك منتزع منك تؤول إلى حتف مبين.... ألم تنتزع منك بعض ريشات انطلاقك؟ ألم يصب جناح تحليقك بالتخشب أمام موارها؟؟!... كان لابد أن تستريح وإن بعض الوقت لتستأنف رحيلك الرابى، تعرف ذلك ، تعرف أنك لابد أن تستريح وأنت تأنف راحة أطول وأعرض من مساحات الإجهاد فيك.. هى قالت إنك مجهد وأنت صدقتها.. قالت «أنا أرض خصبة للمتناقضات» أنا دوحة وبراح وفىء من أسطورة مدينتها وأنت راغبا صدقتها ولست أول المتحلقين أو الفاتحين.. أنت تصنع بهجة بالدخول إلى السؤال الشاحب والمقذع ماذا يهم إن أنت الفاتح الهمام أم الفاتح المتكرر؟ ليس يهم فاتح وتلك مصيبتك فيك... بهجة السوال غواية وليست رحابة كالتى كانت له قبل الآن وهو الآن غواية لك... وأنت تعرف أن الحذر واجب وعاصم لك من براءتك التى امتهنها العابرون عليك ومنهم الأصدقاء ، براءتك التى احتفت هى بها وكرست عبقريتها لتنزع بالعزف عليها لحناً يستهويك وينومك نوماً أبدياً.. هى لا تعرف أنك مستيقظ لا محالة

وإن طال السبات مستيقظ... هى تعرف وتعد عدتها لإبداع لحن جديد من خجل النساء.. هذه البلاهة أنت مستسلم لها.. وتارك لفطنتها أن تجرجرك من أم رأسك مثل شيطان طفل لم يتشيطن بعد.

وها أنت الآن تنتصر لاحتمال بعيد.. وقار فيك وليس غريباً عليك

.. أى اختلاف تدعيه إذن، وأنت عادية تدعى الانعتاق من خواء وضوحها. أنت تقترب ببطء من احتمال الموت، هل تستسلم للموت لمجرد حياة، محض حياة تجرك إلى الموت، تزعم أنك معد لفضاء الوقت وانفلات الأمكنة؟؟!

أنت تزعم الزعم الجميل لأنك راض بمحض حياة تدعيها هى لك وتبذل الوعود لك، وترسم لك. وأنت راض - أسوار الجنة...

هل ترضى أخيراً بجنة تلبى رغباتك فيها بالكسل المعتم، هل ترضى بالكآبة المخيمة فوق طقسها وغلافها الإلهى.

أنت حزين من المواجهة أعرف، وتعرف أنت أيضا أنك حزين...

ما جدوى الحزن إذا سكن فى دماغ خاو كدماغك، ما جدواه إذا لم يكن طعناً فى قلب صحوك النادر أو صفعاً على وجه غاياتك أو دهشة فى عينيك. أنت ذاهب إلى حتفك مطمئناً.. صرت خراباً كثمرة أصابها العطن الفجائى.أو كواجد سقط سهواً فى شراك حال من المخاتلة لا يعد إلا بالموت.. ليته كان الموت جنوناً.. لكنه موت عادى هو محض حياة أنت راض عنها فى غفلة منك

أنت تتذرع الآن بالهزيمة. تقول إن سر الحماقة هو هى" الحماقة أنت.. وبيدك أن تعاود الاكتشاف غير مرة. وليتك تؤمن أن الجنة المنتظرة جحيم فادح، وأن فشل المحاولة فشل ولكنه ضد الموت وأنك موجود بالقوة وبالفعل معاً حين تصير - كما كنت - عصفوراً كامل الريش لم يتخشب جناحاه بعد.

ملف

الفجيعة فجوة بعمق الجحيم

حاتم على عبد العظيم

قلت لابد أن أصل إلى مدينتى اليوم حتى استطيع أن أمضى كامل الغد بين الأصدقاء. لم يكن النهار قد أوشك تماما على الزوال .. فى لحظة كابوسية استحال إلى ليل دام ومريع، كانت للأمطار سطوة عالية فى تشكيل ملامح هذا الجو الغريب ساعدها تكاثف المسافرين وتهالكهم على السير ،السيارات غير الآدمية التى سرعان ما اكتظت بهم.. قلت استقل أى شاحنة فى الطريق .. أعرف أنها ستستهلك وقتا أطول من غيرها.. من عجب أن الشاحنة توقفت بمجرد أن أشرت مستوقفا كان توقفها مباغتا بالنسبة لسرعتها.. جلست فى المقعد المجاور للسائق .. وجهه ملامح تناوشتها تفاصيل إفريقية، وأخرى كتلك التى تتأكد مع مرور الزمن على وجوه المشردين فى شوارع المدن المختلفة.. أسفرت ابتسامته عن فم شائه.. أسنان ساقطة من الأمام، أخرى تركت فى اللثة باعوجاج شديد.. للحظة داهمنى احساس لا أعرف منبته ، ربما بسبب ابتساماته المتكررة وغير المبررة من حين إلى آخر، وربما لأننى مسكون بالتأمل فى غير رغبة.. كان احساسا غريبا مشحونا بوهج زاعق من الفزع والهلع المريب. لفت انتباهى لباسه الذى مازاد عن فانلة داخلية وشورت أكدت نصاعته سمرة جلده، زى سمح لفتوة أعضائه بالظهور فى سفور وبشكل مقزز.. قلت تلك عادة السائقين ربما.

للصمت فى مثل هذه اللحظات مذاق مختلف أقرب إلى الفجيعة حين تتشح بالغموض .. لم يطل كثيراً بحساب الوقت العادى، ولكنه امتد دقائق كأزمان

غابرة.

انحرفت الشاحنة عن الطريق ليزودها السائق بالوقود، علق عامل المحطة بعد أن نظر إلى تفاصيل وجهى بشكل متعمق وعابر وموجها حديثه إلى السائق بأن الوقت مناسب الآن وأن هذه العادة الغريبة تسرى فى دماء الأسطى جمال مسرى الدم فى العروق .. تأكدت شكوكى على إثر هذا التعليق بإلحاح شديد وبعفوية وجدتنى أبحث عن كل ما هو حاد يمكن الدفاع به عن النفس.. كانت بعض الأقلام فى جيوبى لم تزل باقية.. قلت استخدمها كمدى إذا لزم الأمر.

تسلق السائق بحركة بهلوانية مدربة إلى داخل كابينة القيادة.. بسرعة شديدة أدار عجلة القيادة.. لوح عامل المحطة مودعا ثم غاب عن النظر.

توقفت الشاحنة فجأة خلف قاعة كثيرة الشبه بمدرج فى مدرسة قديمة.. أعمل السائق مفتاحا بحوزته فى مزلاج الباب الخلفى للمدرج.. إلى الداخل من خلف وهو مكتمل بطاقة عالية جعلتنى أسير خلفه مستلبا .. قلت تلك المواقف ترتق فجواتها الشجاعة والإقدام.

● هل تعرف أننى احترم مثل هذه العلاقات ولا استهين بها أخلاقيا.

-...............

● هي مسألة حرية وأنا اعتقد فيها.

-...............

● لكن ينبغى أن تكون تلك هى نفس طريقة الطرف الآخر فى التعبير عن مشاعره مع صديقه.

-...............

● بالرغم من ذلك فأنا لا أطيق تصور تلك الممارسة ولكن لى معارف يفعلون.

-...............

كان منشغلا بسرعة الهبوط من أعلى المدرج إلى أسفله ليغلق بابه الأمامى لنسير منفردين فى حماقة الفراغ.. قلت لابد هو الآن يشحذ أوتاره جميعها استعدادا للمعزوفة السادية المقبلة.. منشغلا فى إغلاق الباب وكنت منشغلا فى البحث عن آلة للدفاع فكانت قطع مدببة من الزجاج.. فى توتر شديد وجدتنى بحاجة لأن أصرخ، أصرخ كفتاة يتهدد عذريتها وحش غير آدمى.. ظهر فجأة عدد من الكلاب استطاعوا أن يمنعوا السائق من إتمام إغلاق الباب.. بعد عناء انتزعونى من براثنه إلى خارج المدرج .. فى هياج شديد خرج وراءه.. بدا وكأنه يعانى من آلام مبرحة أو ساقط فى غيبوبة من الوخز الصاعق.. ترهل فى ترنحه.. سقط.. حاول أن يمسك بعصى بجواره .. عاجلته بضربة فوق رأسه ثم أخرى.. ظننته زاد فى ترنحه . كان للضربتين مفعول مضاد.. صار غير عابئ بزحمة الطلاب من حوله فى

الفناء.

كان قرص الشمس ينازع المغيب، وكان هو ينازع رغبة قاسية فى إتمام الفعل قبل ابتلاع السماء لقرص الشمس .. أدركت أن للنزف الدموى فى كبد السماء فعلا محفزا لتوتره وإصراره المستميت على الإمساك بى وإنجاز رغبته فىَّ كان لابد فاعلا قبل المغيب بل فى لحظة الغياب ذاتها. مجرجرا أذيال الهزيمة انسحب إلى غرفة ضيقة وقصية تطرفت فى آخر الفناء.. فى الغرفة ثقوب تسمح بمراقبة فعل الابتلاع فى السماء وتسمح بسقوط خيوط من نزيف العرش الدموى إلى قاع الحجرة المعتم.. أطل عبق من العفونة تصاعد كثيفا إثر انفتاح باب الغرفة انكفأ السائق على نفسه فى الحجرة باكيا مريرا ومفجعا كان وقع الصوت على أذنى .. هى غرفة إتمام الهزيمة لاشك بل والاحتفاء بها..

استطعت أن أفسر بعض الكلمات التى كانت تكون بصعوبة مبهمة شكلا للجمل فى زخم النشيج،،، حرام،،،، مش قادر.... سيبوا المرا دى... المره دى بس».

- تماسك يا اسطى جمال الوقت العصيب خلاص قرب يفوت
- مش قادر . آخر مرة ومش ح أعملها تانى
- إذا غابت الشمس من غير ما تعملها ح تنجح يا اسطى جمال ح تنتصر على نفسك.
- يا ناس مش قادر انتم وحوش

بعد أن استقر لعينى النظر فى الجو المغبر المظلم استطعت أن أتبين ملامح تكوين طفلى متكوم فوق تكوم السائق ، تكوم يبكى ويئن بصوت شاحب ومضغوط ليكون فى امتزاجه مع نشيج التكوم الأكبر معزوفة مبهمة الملامح بالرغم من فعلها الجارح فى النفس.. طلبت من الطفل أن يقوم من جواره أن يهرب رفع الطفل رأسه دون تعليق ثم غاب فى أنينه مشكلا مع السائق هضبة من اللحم المتنافر .

زادت حدة بكاء الطفل حتى غطى صوته على نشيج السائق . كانت السيمفونية قد وصلت إلى الأورجازم يللا يا سمعان يللا يا حبيبى.



ثقب فى جسد الظل
(ثلاثة محاور للرؤية)

حاتم عبد العظيم

أنا..
أنا فاتحة من الومض
وصارية فى عباب الوقت تمضى
ومساحة تصرع الأمكنة
أو مسافة نتقيأ أوقاتها فى ماعون
من الفوضى
أنا
ملك التاريخ المنبوذ
وسيد الوقائع المهملة
بهلوان هذى القصيدة
أتهيأ فى أخدود الدرويش سمكة،
يرقة،

قل حيواناً.. لا أتهيأ فى أخدود لى
أنا من لا وقت له
ومن لابدء له
ومن له امرأة أحرقت رجولته
وتدفأت عليها
فلم يحببها واشتهاها كالموت

الدرويش..
الدرويش ملك الغيب
غـاية فـى ذاته، أو ذات فـى الغـاية
تأكل آخـرهاآأن للدرويش أن يسبـقط
ما تبقى من التاريخ من فمه

وأن له أن يتدلى من حلمة الوقت
لا يشبه الأشياء جميعاً
غير ما بينه والعقال البدوى من
تراث متشابه فى الشكل
ومفارق فى الشكل أيضا
أنا والدرويش والمرأة التى أشتهيها
كالماء والنار والتراب
فكرة التكوين قبل سرقة التاريخ
الرسمى
أنا والدرويش والمرأة التى اشتهيها
كالأب والابن والروح القدس
يعرفنا الله جميعاً
ولا نعرفه
يعرفنا الله
واحداً واحداً واحدة
ويعرفنا
واحداً واحدة واحداً
الله لا يعرفنا
واحدة واحداً واحداً
فكيفُ أكون أنا
والدرويش عقدتى
وآفة تلتهم التراث فى شراسة
المرأة التى أشتهيها...
كل مساء تفتح شباك الرئتين
وتطل من آنفى العتيق علىّ

وكل مساء تفتح شباك الرئتين
أتنسم رائحة الدهن تصعد
من فرج ضامر كقنفذ صحراوى
كل مساء تمنح العابرين ضالتهم
وكل مساء أسقط أكثر
كل صباح قبل تغتسل
تحل ضفائرها
وتلثم الدرويش النائم جنبى
وحين تتهدج
(وربما لأننى استطبت فى عروقك
الرحيل، وذبت
فى معالم الجسد، توحدت دماؤنا
فى نبضة مشتعلة)
أسقط صريعاً
وينتشى الدرويش ليطل من رأسى
.....
.....
(المقدمة التهمها الدرويش مؤديا
بذلك دوره التاريخى حتى يصعب
المعنى على المتلقى، وليتنفس هو
الصعداء أما ما تبقى مما التهمه
الدرويش فهو قليل ، لكننى أراه
كافيا)
امرأة من دمى
تصعد برجاً من الماء



عارية، وبيضاء بيضاء

سمراء سمراء

نيلية

تدلف الآن إلى حيز الوقت المغاير

مغامرة وغير عابئة بالدرويش تقبل

عليّ

حينها سوف أقبلها وأحبها كثيراً

كثيراً



إشكالية قصيدة النثر

حاتم عبد العظيم

بداية أريد التأكيد أن ما سيعرض من كلام الآن حول قصيدة النثر فى مصر، أن هو إلا محض استشراف انطباعى، خاصة إذا كان الكلام مرتبطا بما يمكن أن نسميه بالمشروع الشعرى لقصيدة النثر، وظنى أن الكلام حول هذا الموضوع يصدر عن فهم ثقافى وإبداعى يتموقع خارج وخلف العملية الإبداعية ذاتها، هذا إضافة إلى أن إطلاق الكلام وفق هذه الانطباعية دون الاعتراف المبدئى بما سيجعله متشحا برداء سلطوى زائف يؤسس إلى أحكام قيمة توجهها الذائقة الشعرية الخاصة بكل أديب أو ناقد على حدة.

ولعل الإقرار بهذه الاحترازات يفتح الأفق لمشروعية التأمل وإطلاق العنان للطموحات الخاصة تجاه هذه القصيدة الجديدة التى لا تزعم امتلاكها لفهم واضح وعملاق يتساوق مع ما تسفر عنه مقولة المشروع الشعرى من إطلاق وتمسح قديم بالقضايا الكبرى.

ومن ثم أقول مشروعية التأمل محترزا من إدعاء العلمية التى تقتضى توافر عدد من التصورات القائمة على دراسة هذه الظاهرة الفنية فى مصر، وهذا بالطبع ما لم يتوفر حتى الآن لواحد من أمرين أو كليهما معا: الأول يتمثل فى التراجع النسبى والواضح لإنتاج قصيدة النثر وتحول عدد غير قليل ممن أصدروا ديوانا أو ديوانين إلى كتابة القصة أو الرواية وذلك بدوره يجعل من يمثلون - ككتاب لقصيدة النثر - هذه القصيدة فى حالة من الانحسار

والتراجع الواضح. أما الثانى فيرتبط بأن النقاد الباحثين المهمومين بقضايا المشهد الإبداعى عموما والمشهد الشعرى على وجه الخصوص أصبحوا يتسمون بعدم الجرأة فى مقارباتهم لهذا الشعر، ولعل ذلك عائد أيضا بدوره لأمرين أما لخوف الباحث أو الناقد من أن عجز إمكاناته القائمة على أعمال أدوات وإجراءات نقدية متخلفة كثيرا عن أن تقارب هذه الكتابة أو أن تتعرض لها بالبحث والتحليل، وهذا السبب فى ظنى هو الذى أدى إلى عدم توافر دراسات علمية حول قصائد النثر. وأما السبب الثانى فهو مرتبط بقصيدة النثر ذاتها، فحتى أولئك الذين يحصلون معرفة نقدية ويدربون ذائقتهم بشكل مستمر لتلقى الجديد من الفنون والتأمل فيها حتى أولئك نجدهم يتراجعون عن العمل النقدى الجاد لم تتسم به قصيدة النثر لدى السواد الأعظم من كتابها من تهويم وهذيان للذات المبدعة، دون أن يجد القارئ عموم موقعا لقدمه داخل حقل القصيدة فيشارك به الكاتب أو القصيدة بما تنطق به فالكثير من قصائد النثر كان فى حالة من الاستغلاق الذاتى.

وعلى الرغم من تحفظى على مقولة المشروع الشعرى فى نسبتها لقصيدة النثر، فمن الممكن رصد ثلاثة توجهات كبيرة نظمت قصيدة النثر فى مصر: الأول يمثل النثر التى كتبها جيل السبعينيات وهو جيل ابن ولاءات فنية أسفر عنها بوضوح فى شعره التفعيلى، ولم يتراجع عنها أو لم يضف إليها أو لم ينفها ويحل محلها ولاءات فنية مختلفة تتفق مع إنتاج قصيدة جديدة فالافتتان بالبديع والاحتفاء بجماليات الشكل إضافة إلى تهرؤ الرؤية واختلالها لدى البعض وفق مزاجية خاصة ظلت هذه الولاءات وغيرها كثير هى المهيمنة على العملية الإبداعية المنتجة لقصيدة النثر لدى هذا التوجه.

ملف

النص السردى وتفعيل القراءة

حاتم عبدالعظيم

١ - بين القراءة والتلقى

لا تخرج النصوص من سباتها سواء فى التاريخ أو فى اللحظة الراهنة، إلا عبر قراءة واعية بطرائق تشكلها أو بالوقوف على سنن وأعراف اشتغالها على الانحراف عما رسخ أو استقر من تقنيات النوع الذى تنتمى إليه. واضح، إذن أن مفهوم القراءة الذى سوف أسعى إلى معاينته يرتبط بإمكانات النص وحيله التى هى وسيلة القارئ وأداته لإنجاز القراءة وذلك خلافاً لما يراه «أيزر» خاصة فى الثلث الأخير من قوله، ولا يحيا النص إلا بقراءته، وإذا وجب فحصه، وجبت بالتالى دراسته من خلال عينى القارئ ذلك أن القارئ الذى يقول به هو القارئ الضمنى وهو مكون نصى ليس بوسع القارئ(١) الفعلى أن يكونه إلا بطريق المصادفة، ولأن القارئ الفعلى متنوع كما هو متباين فى قراءته من قارئ إلى آخر، ولأنه لن يصل أبداً لقراءة كاملة (غير منقوصة) وموضوعية (غير ذاتية) فلن يكون ذلك القارئ الفعلى أبداً إلا تجلياً من تجليات القارئ الضمنى الذى هو محض تصورات يصعب تفعيلها.

وقبل الخوض فى تفنيد مفهوم القراءة، وكذلك مفهوم القارئ أود أن أشير - أولاً - إلى أننى سوف استخدم مصطلح سردى بوصفه نعتاً للنص حتى لا أقع فى التعميم المفرط لمصطلح النص ، وأن أشير - ثانيا - إلى القارئ الذى سوف أقصده - محدداً موقفه المفهومى من المصطلحات التى اتخذت من كلمة لقارئ تأسيسا لها - لن يكون بعيدا عن حقل المصطلح الدائر

فى آف علم السـرد   بل لابد أن يكون ذا دراية كـاملة قـدر الإمكان - بمكونات النص السردى عبر خبرة متراكمة بتقاليد هذا النوع وإمكاناته القارة فى الخطاب، ومن ثم تصبح القراءة إنجازاً لمعنى النص وتفعيلاً لوجوده حياً فى ذاكرة القراء المتخصصين.

واضح - أيضا - من الوهلة الأولى أن قراءة النص السردى اتكاء على هذا الفهم السابق لن تنتمى إلى أية نزعة تجريدية عن حيز الفهم العملى ومن ثم فلن تسقط فى هوة التأملات الميتافيزيقية أو الذاتية والنفسية، خاصة أن كثرة من التأملات التى حاولت مقاربة النص الأدبى من وجهة نظر القارئ ظلت معلقة فى فضاء المصطلح النقدى دون إمساك أو تلمس فعلى لإجراءات ذلك المصطلح أو ذاك، كما هو واضح من أنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه، مثل القارئ المجرد أو القارئ المثالى أو القارئ الخبير أو القارئ السوبر (المتفوق).. إلخ لذلك، سوف أعرض فيما يلى ملامح ما يسمى بنقد استجابة القارئ وكذلك نظرية التلقى دون الخوض فى تفصيلات كل على حدة، كما سأعرض سريعا لأنواع القارئ التى نص عليها هذا التوجه النقدى لأختم كلامى بموقف ضد هذا التوجه النقدى انتماء إلى مفهوم التحليل النقدى الذى يتخذ من علم السرد أداة للتحليل وتشييد المعنى وتدعيماً لمفهوم القارئ المتخصص الذى أقول به ومن ثم يكتسب سؤال مثل: أهى إشكالات قراءة أم إشكالات تلق؟ مشروعية الطرح - ربما من جديد - لتحديد زاوية النظر التى ستوجه فهمى لقراءة النص السردى.

أقول: هى إشكالات قراءة، لأن التلقى - فيما أرى - أوسع من أن يطلق بعمومه المفرط على النص السردى (الرواية - القصة) أو على التخيل السردى -(٢) حسب شلوميت ريمون كنعان لأنه لا يتلقى إلا عبر القراءة أو المسح البصرى لصفحاته تلك هى طريقة تلقى النص السردى فلم أسمع - بعد - بنص سردى (رواية - قصة) يستعين بأدوات أنواع سردية كالفيلم أو البانتومايم أو الباليه أو أنواع غير سردية مثل الموسيقى أو النحت. فالنص السردى مازال يدور فى فلك الكتابة وهذه الأخيرة تتلقى بالقراءة لا بالسمع أو اللمس أو الشم أو غيرها من حواس عملية، بالفهم الفيزيقي لهذه الحواس أما وإن كانت قراءة العمل السردى تستدعى الحواس - كالسمع والشم واللمس .. إلخ فإن ذلك الاستدعاء لا يكون إلا على المستوى التخييلى وذلك التخييل ناتج من فعل الكلمات والجمل والفقرات والفصول المكونة لذلك النص

- أقول إنها إشكالات قراءة لأن مصطلح التلقى أحاط به العديد من المفاهيم والمصطلحات

التى تنتمى إلى حقول معرفية تهتم بالمرجع الخارجى للنص وللقارى معاً مثل التحليل النفسى والاستجابة والمثير ورد الفعل وغير ذلك من مصطلحات تنتمى - فى أحيان أخرى إلى النماذج التواصلية كالمرسل والمرسل إليه وعملية الاستقبال وكل هذه المصطلحات والمفاهيم تركز على الذات القارئة من حيث هى ذات تجريبية متعينة أو مشخصة، لا من حيث هى أفق يمكن الوصول إليه لتشييد معنى النص

وهى أخيراً إشكالات قراءة لأن نظرية التلقى لم تعد محصورة فى أفق النصوص المكتوبة فقط بل جاوزتها إلى أجناس تنتمى إلى الفن بصفة عامة.

ولأن الموضوع المنوط بالنقاش هو إشكالات القراءة فإن هذه الورقة تسعى إلى تقديم القارئ بوصفه تمييزا كنائيا للنص لا بوصفه بديلا للقارئ الفعلى - كما ترى شلوميت كنعان(٣) بل بوصفه تعقيلا لعملية القراءة التى يمكن أن يقوم بها ذلك القارئ الذى أسميه القارئ المتخصص: وهو قارئ فعلى يستطيع أن ينجز أكثر من قراءة ممكنة للنص الواحد عبر لحظات تاريخية متباينة بما يسمح بطرح رؤى مختلفة للنصوص السردية سواء كانت قديمة أو حديثة راهنة دون إغفال ذلك الدور الرقابى الذى يمارسه النص على عملية القراءة.

أخيراً أشير إلى أن هذه الدراسة تدين بالكثير فيما تطرحه إلى كل من: جين تومبكنز(٤) فيما تراه من أن نظرية التلقى وكذلك نقد استجابة القارئ لم يأتيا بإجراءات نقدية تمثل انحرافا ملموسا عن ذلك الفهم الشكلى والبنيوى لتحليل النصوص كما تدين بجدارة إلى كارلهاينز ستيرل(٥) صاحب كتاب (القارئ فى النص) وللتحديد تدين هذه الورقة إلى فصل كتابه المعنون بـ (قراءة النصوص القصصية) كما تدين إلى شلوميت ريمون كنعان صاحبة كتاب (التخييل السردى)(٦) ثم أخيراً إلى روز - سى مارفن وباولا - إيه تريشلر لما قدمتاه من معالجات نقدية وفهم دقيق لقضايا المصطلح النقدى الخاص بنقد الاستجابة تطبيقا على رواية لكات شوين(٧)

٢- نقد الاستجابة ونظرية التلقى:

لعل أهم إنجاز يحسب لنقد استجابة القارئ ونظرية التلقى على السواء هو وضع القارئ فى مكان متميز فيما يسمى بتشييد معنى النص ذلك المعنى الذى كان يتأسس - فيما سبق - على المعرفة المتاحة بالمؤلف الحقيقى (كلاسيات النقد النفسى) أو على الإمكانات الفنية للنص ذاته (النقد الشكلى) حيث أعلن فيما بعد عن موت المؤلف انحيازاً للعلمية والموضوعية فيما لم يكن قد أعلن - وما كان ليحدث ذلك - عن موت القارئ الذى كان يظهر فى التحليل

النقدى للنصوص الأدبية بين الفينة والأخرى دون تركز على دوره فى عملية إنتاج المعنى كما ظهر بعد ذلك وإن كان ذلك بتطرف نسبى لدى أصحاب نقد الاستجابة ونظرية التلقى على أنه من الجدير بالذكر أن أياً من التحليلات النقدية المنصبة على الأعمال الأدبية - أياً كان توجهها إن هى إلا تفعيل بشكل أو بآخر لعملية القراءة

فما التحليل النقدى إلا قراءة أو تعبير عن تلق ممكن لذلك النص أو ذاك.

وكما ركز المنهج الماركسى فى النقد الأدبى على المرجع الخارجي للنص بما هو كائن اجتماعى ركز النقد الجديد والمنهج الشكلى - كرد فعل - على النص ذاته، محاولا عزله عن مرجعه باحتفائه واشتغاله على إمكانات التقنية القارة فيه، ليعود مصطلح الشعرية (البويطيقا) مرة أخرى إلى الحياة معبراً عن تلك السمات الفنية التى تجعل من نص ما نصا أدبياً محاولاً كذلك الإطاحة بالنقد المعتمد على مناهج التحليل النفسى الذى يتعامل مع النص، بوصفه تقريراً يشير إلى تعقد الذات المبدعة، وكأن معنى العمل الأدبى يكمن فى فك شفرة مؤلفه وكما طور المنهج الماركسى نفسه على يدى أكثر من ناقد وصولاً إلى البنيوية التوليدية تطورت الشكلية حتى آلت فى نهاية الأمر إلى البنيوية ثم ما بعد البنيوية حيث ظهر نقد استجابة القارئ الذى ركز معتمداً على علم النفس والفينومينولوجيا ومستعيراً مصطلحاته منهما - على القارئ وعملية القراءة وما تثيره هذه العملية من استجابات مختلفة لدى القراء الفعليين للنصوص الأدبية، وصولاً فى نهاية الأمر إلى معنى النص.

يهتم نقد استجابة القارئ برد الفعل الناتج عن قراءة النصوص الأدبية، ومن ثم بالاستجابات المتنوعة من شخص إلى آخر تجاه نص واحد، وكذلك بالنسبة إلى الشخص الواحد من وقت إلى آخر تجاه نص بعينه(٨). لذلك فهو يطلق على اتجاهات نقدية تجعل من نشاط القارئ بؤرة اهتمامها وهى الاتجاهات التى لقيت رواجا فى السبعينيات.

ثم أسئلة إذن يسعى نقد استجابة القارئ إلى الإجابة عنها أوجزتها روز سى مارفن بيسر فى مقدمة تحليل رواية لكات شوبن بقولها.

يطرح نقد استجابة القارئ أسئلة حول هل استجابتنا للعمل الأدبى تضاهى المعنى الذى يقصده النص المقروء؟ هل للعمل الأدبى معان متباينة كما أن له استجابات متباينة باختلاف قرائه؟ ثم هل هناك استجابات يعتد بها وأخرى أكثر أهمية. وثالثة لا يعتد بها على الإطلاق؟(٩)

على أنه ثمة أسئلة أخرى لم تشر إليها مارفن تتعلق بمفهوم القارئ عند أصحاب هذا الاتجاه كل على حدة، غير أنها تشير إلى مفهوم الثغرات أو الفجوات النصية تلك التى

تدعو القارئ الى ملئها عبر القراءة، وهي فجوات يحددها النص اغراء للقارئ كي يستمر في عملية القراءة وتشييد المعنى وسوف نقف عند مفهوم الفجوات ذلك فيما سيلي

ولنقد استجابة القارئ أعلام لعل أبرزهم هو فولفجانج آيزر الذى سعى إلى البحث عن التفاعل بين القارئ والنص فهو يسعى إلى معرفة تلك الصفات فى النص التى تؤثر على قراءتنا مثلما يبحث عن الملامح الجوهرية لعملية القراءة فى فهم النص إن آيزر يحاول بالرجوع إلى الفينومينولوجيا أن يستغنى عن التقابل بين النص والقارئ أو الموضوع والذات ليحل محلهما العمل الأدبى والقارئ الضمنى ومن أعلام هذا الاتجاه أيضا ستانلى فيش صاحب الأسلوبية العاطفية أو الشعورية للقراء ومن ثم كان فيش معنياً بصفة خاصة بالعمليات الذهنية التى تجرى فى العقل أثناء عملية القراءة(١٠)

- ومع إعادة تعريف الأدب بأنه لا يتحقق وجوده ومعناه إلا فى عقل القارئ، ومع إعادة تعريف النص بأنه مجرد عامل مساعد بين القارئ وعملياته الذهنية جاءت تعريفات القارئ المصاحبة لنقد الاستجابة فلم يعد القارئ هو ذلك المتلقى السلبى للأفكار التى يطرحها المؤلف أو التى زرعها فى النص، بل أصبح فاعلاً كما يقول فيش(١١) وبذلك يظل معنى العمل الأدبى موقوفاً على فعل القارئ أو عمل القارئ فى النص حسب مارفن فإذا ما سألك أحد: ماذا تفعل؟ سوف تقول: أقرأ، فأنت تعترف، إذن، بأن القراءة عمل تقوم به. وفى مقال لأيزر عنوانه: «كيف تتعرف على القصيدة عندما تقرأها» يقول: إن المفسرين لا يفكون شفرة القصيدة عندما تقرأها ولكن يصنعونها، ويعترف أيضا بأن القارئ عندما يملأ الفراغات فى السرد فإنه صانع فاعل إذ يقوم بملء ما هو ضائع فى السرد. فالقراء والنصوص - معاً - يصنعون الأعمال الأدبية(١٢)، ويؤكد ذلك ما أشار إليه السيد إبراهيم إذ يرى أن آيزر:

يذهب إلى أن المعنى الذى يتكون على نحو إبداعى عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه. يقول فى عبارة له مشهورة كثيراً ما يقتبسها عنه النقاد: يحملق اثنان من الناس فى سماء بعض الليالى، فيريان النجوم نفسها لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك النجوم فى النص الأدبى هى الشىء الثابت أما الخطوط التى تصل بينها فهى الشىء المتغير(١٣)

على أن هذا الكلام يتنافى مع وجهة نظر ترى أن للنص الأدبى قدراً من الرقابة يمارسه على فهم القارئ(١٤) بما لا يدع عملية إنجاز المعنى تسقط فى هذا التجريب الذى ربما يتسق مع النصوص الشعرية الوصفية (غير السردية) لما تتسم به من امكانات تجريدية

تطلق العنان لمهرة التأويل بغير رقابة كبيرة، ولا يتسق ذلك مع النصوص السردية التى وإن تناثرت فيها النجوم تلك فلا تعدم - بالرغم من تناثرها - وجود خيط يصل بينها ليرسم صورة - ربما - يشوبها التشويش الذى ينتفى بقراءة تسعى إلى تجليتها بغير شوائب

وإذا كان أيزر قد ركز على تنوع استجابة القراء راداً معايير تباين الاستجابات المختلفة إلى أمور في النص وأمور خاصة بالذات القارئة فإن هولاند قد ركز فى تحليله للاستجابة الناتجة عن تلقى النصوص على هوية المتلقى إذ يرى: إن قراءة القارئ للنص إنما هى قراءة لهويته هو. إن القارئ يضم خيوط هويته فينسجها خلال استجابته للعناصر التى يتكون منها النص(١٥).

وهو فى ذلك - أقصد هولاند - يشارك ستانلى فيش فى مفهوم الاستجابة، وإن اختلفت أدوات وولاءات كل منهما.

أما كولر وهو ممن ينتمون إلى نظرية التلقى فقد حاول أن يكون أكثر موضوعية بابتعاده النسبى عن التوجه النفسى فى تحليل استجابة القراء، حيث ركز على مجمل الأعراف والسنن التى يدركها القارئ عبر التراكم المستمر الناتج عن احتكاكه الدائم بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها مستخدما فى ذلك مصطلح المقدرة الأدبية أو ما يمكن أن نطلق عليه الذائقة الأدبية حسب ترجمة السيد إبراهيم لها وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على الإلمام بجملة الأعراف المحتاج إليها فى تفسير النصوص الأدبية وهى المعرفة التى ينطوى عليها القارئ المثالى مجسدا للتفكير البنيوى حول هذه الذائقة(١٦).

إن التركيز إذن فى تحليل استجابة القارئ يعتمد على الكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء ومن ثم فإن كولر لا يصنع صنيع ستانلى فيش الذى يعطينا منهجا مفيدا عبر أسلوبيته العاطفية مع إغلاق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجا ضيقا(١٧) حيث قام بصك ثلاثة مصطلحات للقارئ عبر مراحل زمنية مختلفة سنشير إليها عند حديثنا عن القارئ .

ولأن المجال هنا ليس مجال عرض فسوف أختم كلامى فى هذه الجزئية بالإشارة إلى أمر لم أستطع حسمه، كما لم يستطع حسمه العديد من النقاد، وهو: هل يمكن التفريق بين نقد استجابة القارئ ونظرية التلقى؟

يجيب عن هذا السؤال كل من جين تومبكنز والسيد إبراهيم بطرح إجابتين: فبعض النقاد يحاول التفرقة بين الاتجاهين حين يربط التلقى بالقارئ ويربط الاستجابة بنواح تتعلق بالنص. وهو رأى يتردد فى النقد كثيراً إلا أن من النقاد من لا يقبله، ويرى أن بين


2006

النظريتين استمراريه واطرادا، وإن الحدود بينهما عبر فاصلة تماما(١٨) على انه يمكن التفريق – من وجهة نظرى – لا من خلال وجود حدود فاصلة ولكن من خلال رصد نزوعين يحكمان توجهات اعلام هذين الاتجاهين، الاول منهما نزوع ذاتى، والآخر ينسم بالموضوعية النسبية يتضح ذلك اذا قمنا بتصنيف المساهمين فى الاتجاهين حيث تجد البعض يركز على العمليات الذهنية الخاصة بكل استجابة على حدة مع الأخذ فى الاعتبار إمكانات النص الفنية، يمثل هذا الاتجاه نورمان هولاند وديفيد بلانخ وستانلى فيش بينما يركز البعض الآخر على قدرة النص على خلق قارئه من خلال ما يحمله «النص» من مثيرات تدفع القراء عبر استراتيجية نصية إلى طرح استجاباتهم التى لا تخلو من قدر من مراقبة النص على هذه الاستجابات، ولعل اهم رواد الفريق الثانى كولر وأيزر وياوس الذى ركز على مفهوم «أفق التوقع» وقدرة النص على كسر هذا الأفق أو مخالفته لدى القراء

٣ – أنماط القارئ وموقف نقدى:

٣ –١

تعددت نعوت القارئ حسب اقترابها أو ابتعادها عن القارئ الفعلى على أن أكثر هذه النعوت لم يخرج بعيداً عن مفهوم القارئ الذى يمكن استخلاصه من النص وهو المقابل فى النموذج الذى اقترحه جاب لتنفيلت للمؤلف المجرد او المؤلف الضمنى أو التخييلى.(١٩) ذلك القارئ لا يبتعد عن أطر العمل الأدبى فتارة نجده تحت مسمى القارئ المتفوق أو السوبر كما هو عند ريفاتير، أو هو القارئ الخبير كما هو عند جوناثان كولر أو القارئ النموذجى كما هو عند أمبرتو إيكو أو القارئ الضمنى كما هو عند بوث وشاتمان وبيرى.
وقد أخطأ البعض حيث اعتبر المروى له عند جيرالد برنس أحد أنماط القارئ لأن المروى له نمط تخييلى يقابل الراوى بينما يقابل المؤلف الضمنى وهو أيضا نمط تخييلى، القارئ الضمنى، ولا ينبغى أن نخلط بينهما لأن كلا منهما – المروى له والقارئ الضمنى – يمثل مقتضى سرديا يقع فى مستوى يختلف عن المستوى الذى يقع فيه الآخر(٢٠)
واتفاقا مع شلوميث ريمون كنعان أرى أن هذه الانماط من القارئ تقدم رؤيتين متعارضتين تماما تتضمن الأولى ذلك القارئ المتخيل الذى يقدمه النص بوصفه تمثيلا كنائيا للقارئ الضمنى، أما الثانية فتتضمن ذلك القارئ الحقيقى والمتجدد دائماً عبر اللحظات التاريخية التى تنجز فيها قراءات القراء للنص. على أن كل رؤية تتضمن فوارق ضئيلة فيما تحتويه من مصطلحات للقارئ، ففى الطرف الأول من المفهوم يوجد القارئ الحقيقى وفى الطرف

التالي بوجه التسييد النظري للقارئ الضمني او المتمثر
لكن اذا كان القارئ الفعلي أو الواقعي يمثل مجموعة من القراء الحاليين بالنسبة الى النص ومجموعة أكبر من القراء الممكنين بالنسبة إلى مستقبله. وإذا كان القارئ المجرد أو المثالي هو ذلك القارئ الذي لا يتحقق وجوده على أرض الواقع - حسب فهم السيد إبراهيم - بل هو مقطوع عن كل سياق اجتماعي أو تاريخي، وهو في الآن نفسه قارئ يفهم معنى النص ومغزاه فهماً تاما صحيحا متفقا مع النص أو فهما لا يشوبه فهم القارئ الفعلي من نقص وذاتية(٢٢)، إذا كان كل ذلك فكيف يمكن إذن الإمساك بقراءة النص؟ وما حاجتنا إلى تلك القراءة الواحدة الكافية غير المنقوصة، تلك القراءة النهائية التي يملكها القارئ الضمني؟ فهل نحن في حاجة لتفعيل قراءة ذلك القارئ المثالي النموذجي؟ أم نحن في حاجة لتفعيل قراءة القارئ الواقعي أو الفعلي؟ وكيف يمكن تفعيلها في ظل تعددها وذاتيتها ونقصانها؟!

أظن أن تلك الأسئلة تصيب النظرية في العمق ما لم نتحر البحث عن تلك القراءة الممكنة التي يستطيع إنجازها القارئ الواقعي المتميز القادر على القيام بعملية القراءة واعتبارها إنجازاً أو تشييداً لمعنى النص.

٣-٢

لقد ارتبط نقد استجابة القارئ، وكذلك نظرية التلقي، بتوجهات فكرية وفلسفية نعتت من قبل الثقافة الغربية بما يسمى ما بعد الحداثة وهي توجهات ساهم بالدرجة الأولى - في إنشائها ما حاق بذلك الغرب من تطورات اقتصادية وفلسفية إن هي إلا نتاج للمراحل السابقة (الحداثة/ الرأسمالية) ومن ثم فقد ارتبط التوجه إلى القارئ بمناهج أخرى مثل التفكيكية وعلم العلامات وغيرها من مناهج ما بعد البنيوية. لذلك أردت أن أنبه إلى أهمية مراجعتها في إطار ما نحيا فيه من طور حضاري بما يؤدي إلى تمثل علمي مسئول لا ينبهر بحس المودة. على أن مثل هذه المراجعة لن تكون قبل تعرف النظرية بوصفها الركيزة الأولى ثم تعرف الموقف النقدي منها لاحتواء المشهد كاملاً لذلك سوف أورد بعض الملاحظات التي أشار إليها غير باحث تمثل تحفظات لا يستهان بها وربما تؤدي إلى الالتفات عن هذا التوجه المعني بالقارئ إلى نواح أقرب إلى النص والنصية

تذهب جين تومبكنز إلى القول بأن النظرة المدققة في نظريات نقد استجابة القارئ وفي ممارساتهم تبين أنهم لم يقوموا بثورة في مجال النقد الأدبي كما يدعون. فهم لم يفعلوا

أكثر من تبنى مبادئ المدرسة الشكلية تحت مسمى جديد(٢٣) ولعل أظهر مثال على ذلك هو تلك القراءة التى قامت بها باولا إى. تريشلر(٢٤).

إن الاختلاف الوحيد الذى يظهر فى نقد استجابة القارئ يظهر فى اللغة الاصطلاحية التى يستخدمها نقاد الاستجابة، فهم يلجأون إلى استخدام لغة التحليل النفسى لوصف حالات متباينة من التفاعل الذهنى عوض الاصطلحات الشكلية. إن نقاد اتجاه القارئ يحددون مهمتهم انطلاقا من رؤيتهم التى تعلى من شأن الأدب واضعةً إياه فوق السياسة وبعيدا عن كونه مؤثرا مباشرا على جمهوره.

لقد أصبح نقاد استجابة القارئ ينظرون إلى الآثار التى يتركها الأدب على المتلقى على أنها استجابة فردية تختلف من شخص إلى آخر مكرسين حالة التشظى ومؤكدين أهمية انتفاء القيمة، وهو نزوع كما أسلفت، فلسفى تلى وضوحاً فى كتابات چاك دريدا وميال فوكو وغيرهما.

ولأن نقد الأستجابة يهتم بهذه الاستجابات المتنوعة للقراء فقد اتكأت مرجعيتهم النقدية على مشاركة قراء من أنصاف المتعلمين واقعين فى شراكة مع علماء النفس واللغة والفلسفة وغيرهم من طلاب العلم غير المتخصصين،((٢٦) وهم بذلك يتعاملون مع الأدب من حيث هو محض مثير لاستجابات لا تنشئ علماً يحيط بالإبداع الأدبى من حيث هو نتاج إنسانى متميز فراحوا يدعون القراء لوصف رد فعلهم تجاه النص لحظة بلحظة فبدوا كأنهم يعيدون للنقد الأدبى سمات كالمزاجية والعاطفية والانطباعية وهى سمات جعلت من الأدب فى الماضى هدفاً لهجوم العلم.

إن شيئاً لم يتغير فى مسيرة النقد الأدبى نتيجة لما يبدو من قرب كتحول مفاجئ للمعنى من النص إلى القارئ فلا يزال الأساتذة والطلاب على السواء يمارسون النقد كما كان يمارس فى السابق مع اختلاف فى المفردات المستخدمة فى تحليلهم النقدى.. وبالرغم من ذلك فلا يزال النص هو الوحدة الأولى فى تكوين المعنى، ولايزال المعنى ذاته هو هدف فى الممارسة النقدية(٢٧) لذلك يفتتح كارلهاينز ستيرل مقاله «قراءة النصوص القصصية» بقوله

كى نفهم كيف يتعامل القراء مع النصوص علينا أن نبدأ بتناول الشكل القصصى ذاته(٢٨)

وهو بذلك ينجو مما وقعت فيه ريمون ش. كنعان حين قررت أنها سوف تستعين ببعض مساهمات ظاهراتية القراءة(٢٩) فى شعرية التخييل القصصى بينما كانت قد أعلنت فى

ازل كلامها أن النص المكتوب يمارس درجة من الرقابة على عملية القراءة أى عملية تشييد النص غير المكتوب، وهى العملية التى يقوم بها القارئ الذى يمثل - لديها - تمييزاً كنائياً للنص، فظل كلامها معلقاً بين مفهومى القارئ الضمنى والقارئ الفعلى .

٤ - القارئ المتخصص وأعراف القراءة:

٤ -١

أظن أننا لسنا فى حاجة إلى البحث فيما تنطوى عليه طرائق تعرف القارئ الضمنى وأنماطه ، حسب تعبير كل على حدة كما أننا لسنا فى حاجة إلى تنميط قراءة القراء الفعليين بل نحن فى حاجة إلى وضع إجراءات يتمكن من خلالها القارئ الفعلى المتخصص من تشييد معناه المستمد من النص، بعيداً عن إشكاليات الإغراق فى تفصيلات انفعالاته النفسية وعملياته الذهنية!! لكن من هو القارئ المتخصص ذلك الذى لا يفند ضمن أنماط القارئ التخييلى، كما لا يمثل أيضا احتمالات القراء الفعليين؟

يقترب مفهوم القارئ المتخصص فى بعض الأمور من مفهوم القارئ الخبير الذى قال به ستانلى فيش، فهو قارئ يتميز عن غيره من جمهور القراء الفعليين بما لديه من معارف دقيقة بأدوات وإمكانات النص الأدبى - أقصد النص السردى - وهو قارئ قادر على إنشاء المعنى عبر ما يقيمه من علاقات جدلية بين مجمل مقتضيات النص السردى. فهو قارئ يمتلك دراية واسعة بالسرد وعلومه ، وهو بالرغم من ذلك منفتح ومنجز فى آن لإمكانات ومقتضيات سردية لما تزل فى أفق المستقبل. فهو إما قارئ ناقد حصل الدراية ليشتغل على النصوص أو هو قارئ مبدع يحاور إمكانات الخطاب السردى ويسعى إلى تطويرها بانتخاب أقربها إليه والإضافة بالتحوير اللازم لقيام إبداعه.

القارئ المتخصص، إذن، هو نمط من القارئ الفعلى ولكنه نمط يتمتع بموثوقية كبيرة فى قراءته للنص السرى.

ولأنه جزء من القارئ الفعلى فهو قارئ واقعى لا يقع ضمن مفهوم القارئ المجرد لأنه قارئ قادر على تفعيل قراءته لما يملكه من أدوات تفسيرية وتاويلية تعينه على ذلك بشكل فعلى فهو بتشييد النص غير المكتوب عبر قراءته للنص المكتوب لأنه قادر على ملء الفراغات والإعلان

عن المسكوت عنه وتاويله بإرشـاد من تلك الإشـارات التي تزخر في النص من حيث هي نقاط إضاءة تساعد على الوصول إلى الهدف المنشود.

اعتماداً على هذا الفهم، تستطيع القول بأن النص لم يعد غفلاً من معنى اساسي تسعى قراءة القراء المتخصصين إلى الإمساك به او الاقتراب منه فليس ثمة معنى يمكن التوصل إليه ألا وهو بعض معنى النص. ومن ثم، فإن قراءة القارئ المتخصص لا تنفي عن النص ثراءه وانفتاحه الدائم للقراءة.

يذهب أيكو إلى أن كل رسالة تفترض كفاية نحوية لدى المرسل إليه كما يذهب إلى القول بإن النص السرى، حالة ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني إنما يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي آن يفعلها المرسل إليه(٣٠).

ومن ثم فإن أول الأعراف التي يجب أن يمتلكها القارئ المتخصص هي الكفاية النحوية وهي في حالة النص السردي تمثل نحو النص أي النظر إلى النص السردي باعتباره جملة كبيرة تتكون من مسند ومسند إليه ولواحق نحوية تحدد المعنى وتشير إلى التركيب فالنص السردي حسب هذا الفهم إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وثغرات ينبغي ملؤها ومن يبثه يتكهن بأنها ثغرات سوف تملأ، فيتركها بيضاء لسببين:

الأول: هو أن النص يمثل آلية مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يدخلها المتلقى على النص (٣١)أما الثاني فهو أن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية فإن النص إنما يبث إلى أمرئ جدير بتفعيله(٣٢)، ذلك المرء هو القارئ المتخصص القادر على فهم النص، وفهم النص معناه القدرة على وضع المادة التي نتناولها أثناء القراءة في مكانها من منظومة المفاهيم التي تنظم هذا السياق.

٤ - ٢

أشرت في الفقرات السابقة إلى مفهوم القارئ الضمني أو المجرد ومثل هذا القارئ يكون ضمنياً أو مشفراً لأنه ينتمي إلى العمل الأدبي دون أن يكون مشخصا فيه لأنه لا يعبر عن نفسه أبداً بشكل مباشر أو صريح، فهو يعمل بوصفه صورة للمرسل إليه المفترض والملتمس في النص، وهو يعمل من جهة ثانية بوصفه صورة للمتلقى المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة متصورة ولكن هل يمكن أن تكون القراءة بهذا المعنى فعلا منجزاً لمعنى النص؟ يجيب بشميد عن هذا السؤال من خلال تعريفه لمقروئية النص بقوله:

إن النص يبرمج قراءته الخاصة، فتكون القراءة ضمن هذا التصور عبارة عن عملية تحقق

من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها(٣٤)

فالمعنى - بناء على هذا التصور - له وجود مستقل عن تدخل الذات القارئة خاصة أن دور هذه الذات ينحصر في تعرف معان موجودة قبل عملية القراءة والملاحظ من ذلك أن شميد يهمل الإشارة إلى أن القارئ الفعلي - باعتباره مستوى لإنتاج المعنى - يمكنه أن ينجز قراءات أخرى لا تتفق بالضرورة وقراءة القارئ الضمني ومن ثم يذهب كارلهاينز ستيرل إلى القول بأنه:

إن أردنا أن نبقى على الدور الذى يقوم به الأدب في الاتصال فإننا في حاجة إلى نظرية شكلية للاستقبال كما نحتاج إلى مهارة القراءة الصحيحة إذ لا يمكن أن نحدد نمط استقبال نص قصصي بعينه تحديدا كافياً عن طريق الانتظار حتى نعرف كيف استقبله القراء فعلا، ثم نقوم بوصف هذا الاستقبال(٣٥).

لذلك ذكرت - سلفا أن القارئ المعتنى به هنا هو قارئ فعلي ولكنه ذو قدرات خاصة أو لنقل ذو ذائقة مدربة بحكم كونه قارئا ناقداً أو مبدعاً وهو يتسم بقدر ضئيل من التجريد لأنه ليس «أنا» تحديداً أو «أنت» على وجه الخصوص وربما يكون أيا منا أو كلينا معاً، ولكن مع توافر شرط هو وجود هذه الذائقة المنطوية على معرفة النص السردى ومقتضياته ومكوناتها وطرائق اشتغالها لإنجاز السرد وكيفيات تحفيزها لقراءة ذلك القارئ المتخصص.

ومن ثم فلن يغيب عن قراءة ذلك القارئ أن النص لديه القدرة على توجيه ومراقبة فهمه ومواقفه بوضع بعض المفردات قبل الأخرى وهكذا الجمل والفقرات والوحدات السردية، فكثيرا ما تستعمل الاسترجاعات لتزويد القارئ بحقائق ضرورية بينما تثير الاستباقات لديه توقعات تدفعه إلى اختبار إثباتها أو نفيها فالقارئ هو الذى يستخلص القصة ويشيد الشخوص من إشارات متنوعة متناثرة على طول السلسلة المتواصلة للنص((٣٦) لذلك تعمل المواقف والحقائق المقدمة في المراحل الأولى للنص على تشجيع القارئ على تأويل كل شيء لاحق على ضوئها كما يكون القارئ منحازاً نحو الاحتفاظ بمثل هذه المعاني والمواقف لفترة طويلة قدر الإمكان هكذا يستطيع القارئ المتخصص أن يفسر استراتيجية طرح التوقعات والتعامل معها ففي (الياطر) لحنامينه يقتل زكريا - بطل الرواية - كلب المرأة التركستانية من الهلع، بما يؤدى إلى نشوء توقع في ذهن القارئ بأن معركة ستنشب بين المرأة والرجل لدلالة قتل الكلب على دم الوفاء والغدر ربما يثير توقعاً بانتهاء العلاقة بينهما فتظل المواقف التالية - عدم قدرته على الالتقاء بالمرأة بعد الحادثة - لهذا

الحدث ولفترة طويلة تدعم حدس القارئ بأن مثل هذا الفعل سيجهز على العلاقة إلى أن ينفى النص هذا التوقع كلية بإظهار معلومات جديدة تفيد بأن العلاقة لم تنقطع. إنها ألعاب السرد حيث يظهر توقع ليتوارى مفسحاً المجال لتوقع آخر قد يكون نقيضاً وبذلك يخلق النص جدلاً بين ما تم تقديمه من مواقف فى السابق وما تم تقديمه الآن من مواقف متعارضة. ذلك الجدل هو ما يضمن لعملية القراءة الاستمرار.

من هذا المنظور، يمكن تصور القراءة عملية متواصلة لتشكيل الفرضيات إما لدعمها أو تطويرها وتعديلها وأحياناً إحلاله محل أخرى، أو إسقاطها كلية. لكن ينبغى التنبيه على أن الفرضيات المرفوضة قد تستمر فى ممارسة تأثيرها على فهم القارئ يظهر هذا المنظور بوضوح فى رواية (عرس بغل) للطاهر وطار، حين يغامر القارئ – بغواية من النص – باقتراح تتمة لموقف الحاج كيان باختيار العنابية ليمنحها كيس الحلوى لتصبح مضيفته لهذه الليلة فالرواية تشير إلى أن من سيمنحها الحاج كيان كيسه هى صاحبته التى ستستعد باستضافتة ولن يستطيع القارئ إلا أن يتنبأ بأن الحاج كيان حين قام سيلقى ترحيباً ممن سيمنحها كيس حلواه ولكن تتمة الحدث تؤدي إلى كسر أفق توقع القارئ إذ ترفض العنابية متعللة بالإجهاد وهنا يدرك القارئ لعبة النص فلا يسلم سريعاً بما تم تكريسه من مواقف مضللة لأنه تعلم من النص ألا يغامر إلى هذا الحد ومن ثم فعليه أن يستمر فى القراءة مستسلماً لقدرة النص على تفويض قراءته.

على القارئ المتخصص أيضا إدراك ما يمارسه النص من ألعاب تعود بالنفع على بقائه حيا أطول مدة ممكنة وذلك من خلال تقنية التبطئ فمن صالح النص تبطئ عملية الفهم عند القارئ من أجل هذه الغاية سيقوم النص السردى بتقديم عناصر قد تبدو غير مألوفة أو ببساطة يرجئ تقديم المواقف المتوقعة لذلك يطرح النص على عمالية القراءة قفزات فى المستقبل بما يدفع القارئ إلى المغامرة بتخمينات متنوعة وينتظر القارئ كى يرى ما إذا كانت ستحقق توقعاته أم العكس حين تتحقق يكون التأثير أحد الارتياحات وكذلك تهدئة التشويق. وحينما لا تتحقق تنشأ مواجهة حادة بين المتوقع والراهن وهذا يقود القراءة إلى إعادة فحص فعالة للماضى أو تعديل له((٣٧).

كذلك أيضا على القارئ المتخصص أن يجيد التعامل مع عوامل خلق التشويق حتى يمكنه سد الثغرات أو الفراغات المتناثرة فى النص السردى وتظهر هذه الثغرات أو الفراغات عبر تجليين: الأول، هو الحذف حيث يسقط النص أمورا يعول فى فهمها على المعارف التداولية التى تحكم البنية الثقافية التى ينشأ فيها ذلك النص أما الثانى فهو التأجيل الذى يتألف

من عدم إفشاء الحقائق، حيث يجب أن تقدم فى القصة فمن أجل ضمان استمرارية اهتمام القارئ يعمد النص إلى تأخير سرد الحدث القادم فى القصة أو حديثا يكون القارئ متلهفا معرفته ومن ثم تؤجل رواية (البلدة الأخرى) إبراهيم عبد المجيد مصير الفتاة وكذلك مصير العامل المصرى الذى يقوم بالتدريس لها إلى أقصى قدر ممكن حفاظاً على استمرارية القراءة وإتاحة لعرض مواقف مساعد أو ثانوية تساهم بشكل خلفى فى بناء أزمة العالم المحكى كذلك أيضا يتم تأجيل الحادث الذى أودى بالحاج كيان إلى السجن فى «عرس بغل» حتى يتسنى للنص أن يفتح آفاقاً لتوقعات القارئ لا يجاب عنها إلا فى نهاية الرواية.

أما «الحذف» فهو تقنية جديرة بالاهتمام فى هذا المقام حيث تنشأ الإمكانات المتنوعة للتأويل عن طريق اقتراح المسكوت عنه فى النص السردى وهنا يقوم القارئ المتخصص بتشييد ذلك المسكوت عنه أو بملء ما يتم إنشاؤه من ثغرات فى ظل المواقف المقدمة داخل السرد وكذلك فى ظل المعارف المشتركة بين ما يقدمه النص من عالم تخييلى وما يعيشه القارئ من عالم فعلى لذلك يلزم لفهم النص أن تندمج عناصره فيما بينها ذلك الاندماج الذى يتم من خلال نماذج التماسك - كما تقول كعنان - التى تشتق إما من الواقع أو من الأدب وتساعد نماذج الواقع فى تطبيع نماذج التماسك بالإحالة على مفهوم ما يحكم إدراكنا للعالم(٣٨). لذلك يبدو مألوفا أن يسبح الحاج كيان (فى عرس بغل) خلال مراحل ثلاث وسط: المتعة والألم والمعرفة أثناء تعاطيه الحشيش فى المقبرة وذلك راجع إلى حقيقة قارة فى المرجع أو العالم المدرك الفعلى تقول بأن الحشيش يفتح فى الذهن آفاقاً تخيليه متداخلة إن ما يميز القصص عن التجارب الحياتية تمييزاً أساسياً هو أن الموضوع فى الحياة اليومية يتم إدراكه من خلال علاقته بأفق من الارتباطات الخارجية التى يجب التكيف معها. بينما فى العالم القصصى الذى يساهم القارئ فيه بالمشاركة فى الموقف القصصى، يحدد العلاقة بين الموضوع وخلفية البناء النصى المرتبط بها(٣٩).

أما نماذج التماسك المستمدة من الأدب فهى تتكون عبر ما يؤسسه الجنس من تقاليد اتفاقية بين القارئ والنص ومن ثم تصير بعض التوقعات مقبولة وتصبح أخرى مبعدة فيكون من المقبول أن يمتطى لص بغداد جنيناً ينقله إلى حيث يشاء كما يكون من المقبول أن يعتلى السندباد البساط السحرى الذى يجوب به الأنحاء طالما أننا داخل جنس العجائبى .

٤ – ٣

على أن بعض النصوص– الحديثة تحديداً – تبدو معنية بالحيلولة دون تشكيل أية فرضية نهائية أو معنى إجمالى، وذلك عن طريق جعل مفردات متنوعة فى النص السردى تتلف الواحدة منها الأخرى أو تلغيها دون أن تشكل إمكانات متعارضة بحيث لا يمكن استخلاص المعنى بإدراك الإشارات أو المشار إليه، بل باعتبار أن الانفتاح الإشارى هو أفق التنظيم اللغوى الشكلى الذى يمثل لب الموضوع التخييلى للنص لذلك يتحدى السرد التجريبى قارئة فى البحث عن أنماط قراءة جديدة مما يزيد من مخزون الاستقبال وذلك باستشكاف إمكانات القص، كما أن طرق القراءة الجديدة التى يحتاج إليها القصص التجريبى الحديث من شأنها أن تهيئ لنا مداخل جديدة إلى القصص القديم، وتمكننا من توسيع خبرتنا بالنصوص الأدبية(٤٠) لعل ذلك ما يمكن أن نستخلصه من قراءة (هراء متاهة قوطية) لمصطفى ذكرى حيث يعمد النص إلى عدم الانتهاء إلى فرضية واحدة تمثل نهاية واحدة متماسكة بالفهم البنيوى إذ يتم تشييد العالم المتخيل من تداخل العديد من الأنماط السردية والموافقة المتعارضة حيث يتم كسر ما يسمى بتتابع الحدث حينما يخترق الحدث الواحد بأحداث مساوية، هى بدورها تخترقها أحداث مختلفة تزيد من تعقيد النص وتجعل للتأويل أفقاً دائم القابلية للتمدد والاتساع بالسخرية من الفهم الماضى لبناء النص السردى.

وعلى حين توجد نصوص قصصية تفترض قراءة مباشرة شبه تداولية فثمة نصوص يشترط شكلها قراءة انعكاسية لا تكشف عن معناها إلا بأفق قراءة ثانية، وبذلك يتحول إنشاؤها إلى موضوعها. ففى القصص التجريبى يخضع رد الفعل الأول المعتاد لدى القارئ الذى تتحكم فيه حركة الطرد المركزى للاستقبال إلى أسلوب الإنشاء ذاته بهذا الفهم. لن يستطيع القارئ أن ينجز.قراءة تسعى إلى إنشاء معنى لرواية (قميص وردى فارغ) لنورا أمين إلا من خلال التركيز على الوسيط الشعرى ذاته أقصد به لعبة الكتابة أو لعبة إنشاء السرد الذى يعتمد على التناص مع نفسه والتكرار المتواليد لحادثة واحدة تمثل انشطار الذات الرواية (الراوى) إلى نصفين يمثلان جوهر العلاقات الإنسانية القائمة بين المرأة والرجل، دون أن يكون لأى منهما وجود يمكن أن يشار إليه فى عالم خارج عالم السرد.

هوامش:

(*) سوف تناقش هذا المصطلح وتميزه عن مصطلح القارئ الخبير في موضع لاحق من هذه الدراسة.

١ - Iser, Wolfgang. The Implied Reader; Patterns Of Communication In Prose Fiction From Bungn to Bechett, Baltimore: Johns Hopkins Up, 1974 PP 2 -3.

٢ - Rimmon - Kenan, Shlomith: Narrative Fiction, London Methuen, 1983.

٣ - Rimmon - Kenan, Shlomith, Op, Cit, P 119.

٤ - Tompkins, Jane P., ed. Reader - Response Critisism; Johns Hopkins Up, 1980

٥ - كارلهاينز ستيرل، قراءة النصوص القصصية، مجلة فصول، مج ١٢ ع ٢ ص ٤٧ ص ٦٠.

٦ - Rimmon Kenan, Shlomith, Op, Cit, PP 117 - 129.

٧ - Kate Chopin; The Awakening. Nancy A. Walker, ed. Bedford Books: Boston, 1993.

٨ - Ross C. Marfin, Reader - Response Criticism And The Awakening, Kate Chopin The Awakening, Nancy A. Walher ed. Bedford Books: Boston, 1993,P 297.

٩ - Ross C.Marfin, Op, Cit, P 298.

١٠ - السيد إبراهيم، آفاق التلقي وتشكيل الثقافة الأدبية، ضمن كتاب الإبداع وإشكاليات التلقي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إعداد حاتم عبد العظيم، ص ٧٧.

١١ - Ross C. Marfin, Op, Cit, P. 300.

١٢ - Ross C. Marfin, Op,Cit, pp, 300 -301.

١٣ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٧.

١٤ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P. 117.

١٥ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨٠.

١٦ - المرجع السابق، ص ٨١.

١٧ - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، 1996، ص ٢٢١.

١٨ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٧٨.

١٩ - جاب لنفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ص ٩٧.

٢٠ - Gerald Prince. A Dictionary Of Narratology, London: Sloler Press, 1988, P 79.

كذلك انظر جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروى عليه، تر، علي عفيفي، فصول مج ١٢، ع ٢، ١٩٩٣، ص ٧٥ ص ٩٠.

٢١ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119.

٢٢ - السيد إبراهيم، مرجع سابق، ص ٨١.

٢٣ - Tompkins, Jane, Op, Cit, P 49.

٢٤ - Paula A. Treichler; The Construction Of Ambiguity In The Awakening Kate Chopin The Awakening, Op, Cit, P 308 - P 328.

٢٦ - Tompkins, Op, Cit, P 51.

٢٧ - Tompkins, Op, Cit, P 64.

٢٨ - كارلهاينزستيرل، مرجع سابق، ص ٤٧.

٢٩ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 110 - P 119.

٣٠ - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦، ص ٦١.

٣١ - نفسه، ص ٦٣ ص ٦٤.

٣٢ - نفسه ص ٦٤.

٣٣ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٣.

٣٤ - جاب لنتلت، مقتضيات النص السردي، مرجع سابق ص ٨٩.

٣٥ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٠.

٣٦ - Rimmon - Kenan, Op, Cit, P 119 - P 120.

٣٧ - Rimmon - Kenan, Op, Cit P 122.

٣٨ - Rimmon - Kenan, Op, Cit P 124 - P 125.

٣٩ - كارلهاينز ستيرل، مرجع سابق، ص ٥٥.

٤٠ - نفسه، ص ٥٨.

٤١ - نفسه، ص ٥٨.

مثلث الشعر والأنوثة واللاهوت

حلمى سالم

الصلة بين الشعر والجنس واللاهوت صلة قديمة قدم الحياة على الأرض، ولكن درس هذه الصلة بتعمق وتفصيل يرجع إلى العصر الحديث، حينما اتجهت دراسات الفلاسفة والعلماء والنقاد والمفكرين إلى استقصاء أشكال التداخل والتماهى بين هذه الرءوس الثلاثة لذلك المثلث المتوهج: الجنس والشعر واللاهوت.

الجنس بمترادفاته: الجسد، الأنوثة، الحس ، الذكورة، الشهوة ، البكارة، المادة، الفيزيقا.

الشعر بمترادفاته : الكتابة، الإبداع ، اللغة، الناسوت، الحرف، الكلمة، الحداثة.

اللاهوت بمترادفاته: الله، النبوة، الوحى، الصوفية، القداسة، الدين، الصورة، الميتافيزيقا.

من هنا راجت فى الفكر الحديث أفكار من نوع: تاريخ الجسد، كتابة الأنوثة، شهوة الكتابة، مركزية القضيب، مبدأ الرغبة، لاستجلاء تلك الوشيجة العميقة بين الشعر والجنس. وظهرت كتب مهمة عديدة تدرس هذه الثلاثية العظمى أو بعض أركانها، نذكر منها كأمثلة: انثربولوجيا الجسد والحداثة لبروتون، وشعرية أحلام اليقظة لباشلار، والصوفية والسريالية لأدونيس، والإيروتيكا

لچورچ باتاى، وغير ذلك مما لم نسعف به الذاكرة وراح الكثير من الدارسين يعيدون قراءة تاريخ الأدب والنصوص الإبداعية على ضوء التجادل - الظاهر أو الخفى - بين أضلاع هذا المثلث الساحر المركب.

●●●

«العلاقة بين الإيروسية والشعر هى من مستوى يمكن معه القول بدون أى تعسف: إن الأولى شعر جسدى وإن الثانى إيروتيكية لفظية.
كلاهما مكون من تعارض تكاملى. إن اللغة - وهى صوت يبث معارفيا وخط مادى ينم عن أفكار لا مادية - قادرة على تسمية أكثر الأشياء انفلاتًا وتلاشياً: أعنى الإحساس. والإيروسية، من جهتها، ليست جنسا حيوانيا بحتاً، بل هى طقس وتمثيل. الإيروسية هى الجنس محولاً إلى استعارة».
بهذه الكلمات يبدأ أوكتافيو باث كتابه «اللهب المزدوج» الذى صدر مؤخراً عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ضمن «المشروع القومى للترجمة» من ترجمة الشاعر والكاتب المغربى المهدى أخريف.
وباث (١٩١٤ - ١٩٩٨) هو الشاعر والكاتب المكسيكى العظيم، الذى فاز بجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٩٠ ، ورحل عن عالمنا عام ١٩٩٨ عن أربعة وثمانين عاماً.
ولد باث بالمكسيك فى كنف أسرة عريقة ارتبط عائلها بالثورة المكسيكية (ثورة زاباتا) التى اندلعت فى العقد الثانى من القرن العشرين. تلقى تعليمه الأولى بالمكسيك العاصمة فى مناخ سياسى واجتماعى متوتر نجمت عنه العديد من الاحتجاجات والتظاهرات الطلابية ضد ممارسات السلطات المكسيكية، وقد شارك باث وهو تلميذ بالمدرسة الثانوية فى هذه التظاهرات مما أدى إلى القبض عليه مرتين. شارك عام ١٩٣٠ فى «اتحاد الطلبة من أجل العمال» الذى تأسس للدفاع عن مصالح الطبقة العاملة المكسيكية وتعليم الأميين منها القراءة والكتابة. كما شارك بعض شباب الشعراء فى تأسيس مجلة طليعية باسم «باراندال» ونشر ديوانه الأول «قمر برى» عام ١٩٣٣ وهو نفس العام الذى شارك فيه فى تأسيس مجلة «فصول» وادى المكسيك».
يرحل إلى أسبانيا وهى فى غمار حربها الأهلية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ليشارك فى مؤتمر «الكتاب المعادون للفاشية» ويلتقى بميجيل ايرنانديث ورفائيل ألبرتى وبابلو نيرودا. ومن أسبانيا إلى باريس حيث التقى بأندريه بريتون والسرياليين الفرنسيين، ثم إلى المكسيك حيث شارك الأدباء الشبان فى تأسيس مجلة «المعمل». عمل بعد ذلك فى السلك الدبلوماسى، ليزور فرنسا والهند واليابان، ثم يعود إلى بلاده ليؤسس فرقة مسرحية

باسم «الشعر بصوت عال» عام ١٩٥٦. يقيم في باريس من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٢ ثم يعين سفيرا لبلاده في الهند، حتى استقال عام ١٩٦٨ احتجاجاً على المذبحة البشعة التي أقدمت عليها السلطات المكسيكية في «ميدان الثقافات الثلاث».

إنتاج باث غزير. الشعري منه هو دواوين: قمر برى، مقام السحب، الحرية في الكلمة، بذور ونشيد، الفصل القاسي، سمندل، نحو البداية، السفح الشرقي، عودة، جذور الشجر.

والنقدي منه هو: متاهة الوحدة، نسر أو شمس، القوس والقيثارة، كمثرى الدردار، الفنون الأربعة، تيار متردد، اتصال وانفصال (الذي يقابل فيه بين تصورات الغربيين والشرقيين عن الجسد، ولعله كان الأرضية الأولى لكتابه البديع الأخير: اللهب المزدوج).

يوضح باث في «استهلال» كتابه أنه منذ قصائده الأولى التي كانت قصائد حب، ظل موضوع الحب حاضراً بشكل ثابت في أشعاره، كما أنه كان قارئاً نهماً للتراچيديات والكوميديات، الروايات وقصائد الحب، حكايات ألف ليلة وليلة، روميو وچوليت، ورهبانية بارما لستاندال. وأن هذه القراءات قد غذت تأملاته وأنارت تجاربه الشعرية.

في ضوء هذه الإشارة يمكن أن نقرأ بعض قصائد باث نفسه. فها هو يقول في نص بعنوان «البحر وأنت»، ترجمة د. محمود السيد على صاحب كتاب «أوكتاڤيو باث: دراسة ومختارات» الصادر عن دار سعاد الصباح بالقاهرة ١٩٩٣:

«البحر، البحر وأنت، مرايا / بدون البحر/ خامل بطئ/ سابح في البحر، إلى بحر ظمئ/ البحر الذي يموت وفي لحظة يفئ/ تحت سماوات من القصدير سائلة/ جسدك يفتح في النور خلجانا/ على سواد تلاطم أمواج الأيام».

ولكن: ما العلاقة بين الشعر والجنس؟

تحت عنوان «عوالم بان» (إله الرعاة والغابات والكون عند اليونان) يشير باث إلى أن المخيلة هي الوسيط الذي يحرك الفعل الإيروتيكي والشعري معاً. هي القوة التي تحول الجنس إلى طقس وشعيرة، واللغة إلى إيقاع واستعارة. الصورة الشعرية هي (عناق) لوقائع متعارضة، والقافية هي (جماع) أصوات. الشعر يضفي الإيروتيكية على اللغة والعالم معاً، لأنه هو نفسه ضرب من الإيروسية في طريقة اشتغاله.

والإيروسية، بالطريقة ذاتها، هي استعارة للجنس الحيواني.

في الطقوس الإيروتيكية تعتبر اللذة غاية في حد ذاتها أو لها غايات مختلفة عن التناسل. وفيها يتم التحرر من الميول العنيفة، أي أنها تكف عن خدمة الإنجاب، لتصير غايات مستقلة بذاتها. الاستعارة الجنسية عبر تنويعاتها اللانهاية تقول بالتناسل دائماً أما الاستعارة الإيروتيكية اللامبالية باستمرارية الحياة فهي تضع التناسل بين قوسين.

وهكذا فإن العلاقة بين الشعر واللغة مماثلة لتلك القائمة بين الإيروسية والجنس فالشعر لم يعد يتطلع الى آن يقول، بل إلى آن يكون، واضعاً وظيفة التواصل بين قوسين كما تفعل الإيروسية مع التناسل وعليه: فإن الشعر والإيروسية معا يولدان من الحواس، لكنهما لا يقفان عندها، لدى تمددهما يخترعان أشكالاً تخيلية: قصائد وطقوسا.

●●●

يقول أوكتافيو باث فى ديوان «تحت ظلك الوضاء» «جسد، لا غير، جسد/ جسد كنهر ينسكب/ كليل يلتهم/ نور شعر/ لا يروى أبداً ظلام / لمسى / نحر/ بطن تشرق / كبحر يشتعل/ إذ يلمس من الفجر جبهة/ حيث اللحظة ترجف: ذروة القبل / كمال العالم وأشكاله». كما يقول: «تحت ظلك الوضاء/ أعيش كلهب عار/ يصبو أن يكون ثريا».

ويشرح د. محمود السيد على موقع المرأة فى شعر باث مشيراً إلى أن المرأة علامة على التوحد مع الآخر من خلال العلاقة الجدلية معه، القبض والبسط، الانفعال به والتفاعل معه. والمرأة. معبر للتوحد مع الكون، وقد تصبح المرأة الكون والكون المرأة حيث «تقدمين الساق اليسرى/ النهار يتوقف/ تمشين نهداك سامقان/ تسير الأشجار/ والشمس والنهار تابعان».

يقرن الشاعر المرأة بالبحر، ويقرن الرجل بالبحر، فكان الرجل والمرأة بحران يلتقيان، يحمل كل منهما وغيه للآخر، هذا اللقاء يشعل مصباح الحياة فينير بحر الظلمات، ظلمات الرحم، فتتجسد المعجزة الإلهية. يقول بن عربى: «ورأى فى هذه السماء غشيان الليل النهار والنهار الليل، وكيف يكون كل واحد لصاحبه ذكراً وقتاً وانثى وقتاً، وسر النكاح والالتحام بينهما وما يتولد فيهما من المولودات بالليل والنهار». وهى كلها معان قريبة من قول القرآن الكريم «مرج البحرين يلتقيان» وقوله تعالى «يولج الليل فى النهار، ويولج النهار فى الليل».

ولهذا يقول باث فى شعره:

«هذا الذى يفر منى،

ماء ابتهاج غامض،

بحر يولد أو يموت».

●●●

ويعقد باث الصلة بين الإيروتيكا وبين عالم الميتافيزيقا والدين، فيرى آن الممارسات الإيروتيكية الجماعية ذات الصبغة العلنية قد اتخذت آشكالاً دينية على الدوام. لإثبات ذلك ليس من الضرورى التذكير بالعبادات الذكرية للعصر الحجرى الحديث، آو العبادات

الباخوسية أو الأعياد الزحلية للعصر الإغريقي الروماني
ويظهر اتحاد الجنسي والمقدس بكيفية متميزة في ديانتين صوفيتين على نحو بارز هما البوذية والمسيحية. إن كل ديانة من الديانات الكبرى في التاريخ قد أنجبت خارجها - أو في أحشائها - مذاهب وحركات وشعائر وطقوساً مراسيمية يمثل فيها اللحم والجنس طريقين نحو الألوهية. لم يكن باستطاعة الإيروسية أن تكون غير ما كانته بالفعل: فهي قبل كل شيء وفوق كل شيء التعطش للآخر. ثم ما هو فوق الطبيعي إن لم يكن الأخروية الجذرية والعليا.

وتتجسد الإيروسية - عند باث - في شكلين رمزيين: شكل المتدين المتوحد، وشكل الشخص الإباحي. رمزان متعارضان لكنهما متحدان في الحركة ذاتها: كلاهما ينفي وظيفة التناسل، وكلاهما يمثل محاولة للخلاص أو الانعتاق الشخصي في عالم منهار، فاسد، مختل، ووهمي.

كما أن كثيراً من النصوص الدينية، من بينها بعض القصائد العظيمة، لا تتردد في مقارنة اللذة الجنسية بلذة الوجد لدى المتصوف وبسعادة الاتحاد مع الله (ولنا في شعر بعض المتصوفة الإسلاميين دليل ناصع على ذلك). ويذكر باث أن العهد القديم يحوي حكايات إيروتيكية عديدة، أغلبها تراجيدي ومحارمي ومنها ما كان مصدر إلهام لنصوص جديرة بالذكر. وفي نشيد الإنشاد لا يمكن فصل المدلول الديني عن المدلول الإيروتيكي الدنيوي للقصيدة: هما معا مظهران لنفس الواقع. عند الصوفيين السريين يتواتر التقاء الرؤية الدينية بالإيروتيكية. يقارن اللقاء أحيانا بمأدبة مقامة بين عاشقين يتدفق فيها الخمر بغزارة: شكر إلهي ووجد إيروتيكي.

إن قصائد الحب الدنيوي في نشيد الإنشاد لسليمان، تعد من أجمل الأعمال الايروتيكية التي أبدعها الكلام الشعري. فهي لم تكف عن تغذية مخيلة وحساسية الرجال منذ ما يزيد على ألفي سنة. التقليد اليهودي والمسيحي فسر القصائد تلك كرمز (أليجوريا) للعلاقات بين يهوه وإسرائيل أو بين المسيح والكنيسة. ولهذا، فإن باث يذكرنا بالتقليد الفلسفي لإيروس، حيث هو: إله يصل الظلمة بالنور، والمادة بالروح، والجنس بالفكرة، والهنا بالهناك. وهي معان يمكن تأويلها تأويلاً دينياً وحسيا في آن.

●●●

وواضح مما تقدم أن صلة باث بالتراث البابلي والأشوري والمصري القديم صلة ضعيفة، وإلا لكان وجد في تراث هذه الحضارات الثلاث بذوراً خصبة للفكرة الإيروتيكية التي يتقصاها، ولما اقتصر على البدء بالعهد القديم.



يقول نص مصرى قديم على لسان الحبيبة:

«رغبتى فيك هى كحل عينى. وعيناى تلمعان لأننى أراك، إن قلبى لا يعرف الاتزان إلا مع قلبك. فمنذ ضاجعتك صار قلبى يخفق عالياً، ولا أقوى على أن ابتعد عن جمالك.

إن حبك فى بدنى كبوصة فى أحضان الريح».

والحق أن هذه الأصول الثلاثة القديمة هى الجذور الأقدم التى استقى فيها الفكر اليونانى واستقى منها الفكر اليهودى والمسيحى، بدايات الرؤى الخاصة بالجدل بين الإيروتيكا والدين. وواضح كذلك أن ضعف معرفة باث بالفلسفة الصوفية الإسلامية، وبالفكر العربى الإسلامى عموماً، قد سبب تجاهله لتفصيل رؤى الصوفية الإسلامية فى مسألة التداخل بين الكتابة والجسدانية والألوهية.

●●●

تحت عنوان «أنوثة الكتابة المقموعة» كتب د. جابر عصفور أن الكتابة أنثى، وأن أنوثتها لا تفارق معناها اللغوى أو التصورات التى تعقل وجودها. وأن حضورها الأنثوى يلازم الاشتقاقات اللغوية التى تدور مع المصدر المؤنث للفعل (كتب) وجوداً وعدماً.

ويبدو - فيما يرى عصفور - أن التحيز الذكورى الذى انطوت عليه اللغة، طوال تاريخها الاجتماعى، هو الذى دفعها إلى إسقاط معنى الأنوثة المقموعة على الكتابة، ومعنى الذكورة القامعة على الكاتب. وذلك على نحو لا تفارق معه أنوثة الكتابة صفة المفعولية، فلا تنطوى على معنى من معانى الفاعلية أو الذكورة، ولا تقوم على إرادة خاصة بها، أو فاعلية ملازمة لحضورها، كما لو كان حضورها المأمور، المقموع، المفعول به أو المفعول فيه، هو العلاقة التى تشير إلى فاعلها، على جهة الخلف والمناقضة فى الصفة.

ومن ناحية أخرى، ظلت الصلة التى تربط الشعراء بالقصيدة، على مستوى وصف الشعر لنفسه، مجلى رمزيا آخر للعلاقة بين الذكر والأنثى، فيها من المطاردة والمراوغة قدر ما فيها من التمكن والسيطرة. ولا يفارق معنى «الفحولة» فيها معنى «الافتراع»، كما لا يفارق فيها معنى الافتراع مدلولات التميز والتفوق، الاعتلاء والصعود، افتضاض البكارة وإفراغ دم العذراء

ولعلنا - هنا - نتذكر البيت الشعرى العربى القديم الذى يقول : «والشعر فرج ليست خصيصته/ طول الليالى إلا لمفترعه».

●●●

«الإيروسية استعارة من استعارات الجنس، والشعر ضرب من شهونة اللغة».
بهذه الجملة الموجزة يلخص باث مجددا التضافر بين الإيروسية والشعر، ليدلف منها إلى ما يسميه ظاهرة «الحب الغزل» وأصوله الشرقية، فيشير إلى التأثير المبكر والأعمق والحاسم لأسبانيا المسلمة، حيث يعترف معظم العلماء بتبنى الشعراء البروفنساليين لشكلين شعريين شعبيين عربيين أندلسيين: الزجل والموشح وفوق ذلك: هناك قلب المواقع التقليدية للعاشق ولسيدته فقد ظلت الرابطة العمودية بين السيد وعبده، لفترة قانونية مقدسة، تمثل محور المجتمع الإقطاعى. كبار السادة والأمراء فى أسبانيا الإسلامية كانوا قد أعلنوا عن تحولهم إلى خدم وعبيد لخليلاتهم. جاء الشعراء البروفنساليون ليتبنوا التقليد العربى، فقلبوا العلاقة التقليدية بين الجنسين المرأة احتلت الموقع الأعلى فيما احتل العاشق مرتبة الخاضع. الحب انقلابى بطبيعته.
ويتحدث أوكتافيو باث عن ابن حزم الأندلسى وتأثيره من خلال كتابه «طوق الحمامة» حيث: من الجمال الجسدى يولد الحب، وهو يتكلم عن سلم الحب الذى ينطلق مما هو فيزيقى إلى ما هو روحى. أثر «طوق الحمامة» على الشعراء البروفنساليين وعلى دانتى، من حيث : عبادة الجمال الفيزيقى، سلالم الحب، مدح العفة - كطريق لتنقية الرغبة لا كغاية فى حد ذاتها - والنظر إلى الحب كانكشاف لواقع فوق إنسانى، كطريق للوصول إلى الله.

●●●

تحت نور هذا اللهب، يمكن أن نقرأ الشاعرة العربية القديمة، حيث التصريح بأن فورة الجس هى من صميم عملية الحب، تقول:

«شفاء الحب تقبيل وضمٌ
وأخذ بالمناكب والقرون
ورهز تذرف العينان منه
وزحف بالبطون على البطون»

ونقرأ «موقف بحر» للنفرى، حيث الحب والجسد والله والكشف واللغة فى سبيكة باهرة.
«أوقفنى فى بحر ولم يسمه، وقال لى لا أسميه لأنك لى لا له، وإذا عرفتك سواى فأنت أجهل الجاهلين. والكون كله سواى، فما دعا إلى لا إليه فهو منى. فإن أحببته عذبتك ولم أقبل ما تجئ به وليس لى منك بد وحاجتى كلها عندك، فاطلب منى الخبز والقميص فإنى أفرح وجالسنى أسرك ولا يسرك غيرى. وانظر إلىَّ فإنى ما انظر إلا إليك. وإذا جئتنى بهذا كله وقلت لك إنه صحيح، فما أنت منى ولا أنا منك».
ونقرأ أدونيس حيث جسد المرأة هو الطبيعة كلها، وحيث البدن كتابة وقراءة.

«نقشت على أعضائك جمر أعضائى،
كتبتك على شفتى وأصابعى، حفرتك
على جبينى ونوعت الحرف والتهجية
وأكثرت القراءات/ أيتها المرأة المكتوبة
بقلم العاشق/ سيرى حيث تشاءين بين
أطرافى/ قفى وتكلمى/ ينشق جسدى وتخرج كنوزى».

الخلاصة هنا: أن التصور الغربى للحب يبرز وجوه تشابه مع التصور العربى والفارسى أكبر وأعمق من التشابه المحتمل مع مثيلهما فى الهند والشرق الأقصى. لا غرابة: فكلا التصورين، الغربى والإسلامى، اشتقاق أو مروق عن ديانتين توحيديتين كلتاهما تشترك فى الإيمان بروح شخصية خالدة.

كان العطاء البروفنسالى مزدوجا: مس الأشكال الشعرية كما مس الأفكار المتعلقة بالحب. وعن طريق دانتى وبترارك وأخلافهما، وصولاً إلى الشعراء السرياليين فى القرن العشرين، تمكن هذا التقليد من الوصول إلينا. إنه حى فى الأشكال الأكثر رقياً للفن والأدب الغربيين، وحى أيضاً فى الأغانى والأفلام والأساطير الشعبية.

●●●

تحت عنوان «نظام شمسى» يحلل باث العلاقة بين الصوفية والإيروسية موضحاً أن التجربة الصوفية تمضى أبعد من التقوى، فالشعراء المتصوفة قارنوا حسراتهم وإغماءاتهم بنفس ما يعترى العشاق من زفرات وإغماءات. وقد عبروا عن ذلك بلهجات مزعزعة فى صراحتها وبصور حسية مشرقة.

الشعراء الإيروتيكيون بدورهم استخدموا أيضاً ألفاظاً دينية للتعبير عن تحليقاتهم. قصائدنا الصوفية مشبعة بالإيروسية وأشعارنا فى الحب مشبعة بالتدين. التجربة الصوفية كالتجربة الجنسية لا يمكن التعبير عنها: انصهار لحظى للمتعارضات، التوتر والارتخاء، التوكيد والنفى، الوجود خارج الذات والاجتماع مع فرد بعينه فى حضن طبيعة رضية.

هنا، نستطيع أن نستعيد الحلاج لنقرأ:

«يا نسيم الروح قولى للرشا
لم يزدنى الورد إلا عطشا
لى حبيب حبه وسط الحشا
إن يشا يمشى على خدى مشى
روحه روحى وروحى روحه

إن شاء شئت وإن شئت يشا»

ونستطيع أن نقرأ سعدى يوسف ، حيث «العانة» هى حديقة الظلمة والنور:

«مرج أسود، سهب مترامى الأطراف/
النبع به خاف/ والدلو يخاف/ مرج
أسود/ والدنيا بيضاء/ السرة خافية،
زر أرهف، والمرمر ملتمع/ ووسادتها
تحت الردفين ضفاف/ سأحاول أن
أتلمس فى العتمة بيت الأصداف».

ونستطيع أن نقرأ أمجد ناصر، حيث مجاز الجسد يختلط بمجاز اللغة فى لفتة واحدة:

«تتركين النادر/ لمعة الساق وذكرى مرور
القدم عارية على الدرج/ دونما قصد
سوى المجاز الصرف / يكشف نور الكاحل
صعداً/ نعمة النظر إلى الهيكل/ فأرى
ذهباً محروساً بوحش».

ونستطيع أن نقرأ عبد المنعم رمضان، حيث يتبادل الرب والإنسان الموقع والعيون والدور:

«تكون الأنثى حافية، ذكر حاف يومىء أن كونى
ما شئت، فكيف أظنك قادمة من تيه
، كيف أسمى هيأتك البرية، أنت امرأة
وأنا رجل، كنت صنعتك من خمسة
أضلاع، ثم أساقط عنها العرق ورائحة
الإبطين، وجوع، فالتحمت، واتكأ عليها
كوع الله وأحدث ثقباً، يكفى أن يدخله
الرجل، فتحمل عنه الوحدانية كل شظايا
الكون، وتجمعها فى بطن».

●●●

فى فصل «رونق الفجر» يؤكد باث أن كل التغيرات الكبرى التى مست الحب مردها إلى حركات أدبية مهدت لها وعكستها، بدلت أشكالها وحولتها إلى مثل لحياة عليا. فالشعر مجد الحب وفككه وقدمه كنموذج كونى.

«العناق الشعرى كعناق الجسد، طالما يدوم، يمنع أى منفذ على بؤس العالم» هذه كلمات

أندريه بريتون، وهى مصداق واضح لتحليل باث بخصوص الصلة بين الشعر والحب، ودور السريالية فى تمتين هذه الصلة ويؤكد بريتون هذا المعنى مجددا بقوله «يمارس الشعر فى سرير كما الحب/ أغطيته المفلوشة فجر الأشياء/ الشعر يمارس فى الغابات/ لديه ما يلزمه من سكاكين».

هذا هو ما نجده عند إيلوار حيث يندمج الجسد بالفكرة، واللذة بالألم، والفيزيقا بالميتا فيزيقا:

«طريق ابتسامتها يمر بثديها كثديى
العصفور، يتربصان بالحيوانات
الرقيقة. لأجلك يا حبيبه أفكر بالحب،
تشمين نفسك، ولرأسك شكل قلب.
فتفر أعدل نظرة إلى الحياة فى صمت
تحت الشفاه: الفجر لنا على هذه الحفرة من الألم».

وهنا، كذلك، نقرأ باث نفسه:

«يداى تفتحان ستائر كيانك/ تكسوانك
جسداً آخر/ تكشفان عن جسدك أجسادا/
يداى تختلقان من جسدك جسداً آخر/
أحدثك لغة الحجر/ تردين بأخضر مقطع
الكلام/ ألجك حقيقة الظلام/ أروم براهين
الظلمة/ أشرب نبيذاً أسود/. بقناع
من دم/ أعبر فكرك البكر/ تقودنى
اللا ذاكرة إلى منقلب الحياة/ تصلك
نظرة وتفصلك نظرة/ تخفيك الشفافية».

بهذه الرؤية للسلبية الأنثوية بمفهومها الميثولوجى - الرمزى الكونى - يؤكد باث (كما يرى د. محمود السيد على) ثنائية الفاعل والمنفعل، فالذكر (الرجل) على المستوى الآنى فاعل يتوجه بالإرادة إلى المرأة المنفعلة التى تتلقى فعل العشق، فيرتديان بلقاء الحب كيانا جديدا ويريان بعيون أخرى. وتقع لحظة اللقاء هذه خارج الخط السياقى للزمن المعاش، فتشكل وحدها زمنا فريدا حاضراً أبدياً، بلا ماض ولا مستقبل، لحظة خلود تذوب فيها الفوارق بين الواقع والحلم، بين الموت والحياة.

نعم، أليس باث هو نفسه القائل فى لهبه المزدوج: لا يمكن فصل الموت عن اللذة، فتنتالوس (إله الموت) هو ظل إيروس (إله الخصوبة) والجنس هو بمثابة جواب على الموت.

●●●

لكن أوكتافيو باث ينعى - تحت عنوان «الساحة والمضجع» - أوضاع الثورة الإيروتيكيةفى نهاية هذا القرن، حيث «الحب هو الغائب الأكبر فى هذه الثورة» إن الميراث الذى تركته لنا ثورة الشباب فى ١٩٦٨ يتمثل فى الحرية الإيروتيكية. ولكن ماذا صنعنا بتلك الحرية؟ بعد ربع قرن ننتبه إلى سماحنا بمصادرة الحرية الإيروتيكية على يد سلطتى المال والإشهار، وإلى الغروب التدريجى لصورة الحب فى مجتمعاتنا. فشل مزدوج . المال مرة أخرى يفسد الحرية.

الحداثة نزعت القداسة عن الجسد، والإشهار استعمله كمادة للدعاية. يوميا يقدم لنا التلفاز أجساداً جميلة نصف عارية للإعلان عن البيرة أو الأثاث أو السيارات أو جوارب النساء. الرأسمالية حولت إيروس إلى مستخدم. وإلى جانب الحط من صورة الإنسان تنضاف العبودية الجنسية . هكذا يتوافق الحط من الإيروسية مع مفاسد أخرى كانت ومازالت إحدى الرصاصات التى انطلقت من بندقية الحداثة. وإذا أراد عالمنا أن يستعيد عافيته فيجب أن يكون العلاج مزدوجاً: التجديد السياسى، المرتكز على بعث الحب.

ويختتم أوكتافو باث كتابه البديع «اللهب المزدوج» بتأكيده على أن الجسد حضور : شكل يختزل، للحظة معينة، كل أشكال العالم . فى ذلك الجسد نفقد جسدنا. العناق الجسدى هو أوج الجسد وفقدانه فى آن. الحب الإنسانى، أى الحب الحقيقى، لا ينفى الجسد ولا العالم. وهو مشدود إلى الأرض بقوة جاذبية الجسد، الذى هو لذة وموت.

الحب والإيروسية، اللهب المزدوج ، يتغذيان معا من النار الأصلية: نار الجنس، ومعا يعودان باستمرار إلى المنبع الأصلى، إلى الإله.

●●●

وباث ، بالطبع ، يقصد «الحداثة» بمعناها الاقتصادى الصناعى، وليس بمعناها الأدبى، فالحداثة الأدبية هى التى نظفت الإيروتيكية من شوائبها الحسية المتدنية لترفعها إلى موقع الحلول والإستعارة والميلاد.

أما مرثية باث للإيروتيكية فى عصرنا الراهن الردئ، فنحن نشاركه فيها، ونصرخ معه: أعيدوا لنا بهاء الجسد، أعيدوا لنا بشهوة الكتابة ، وكتابة الشهوة.

أما مرثية باث للإيروتيكية في عصرنا الراهن الردئ، فنحن نشاركه فيها، ونصرخ معه: أعيدوا لنا بهاء الجسد، أعيدوا لنا شهوة الكتابة، وكتابة الشهوة

إنجاب الأسلاف على جبل لبنان

عاطف سليمان

فى نهايات القرن التاسع عشر ، و تحت سماء إمبراطوريةٍ عثمانيةٍ آفلةٍ؛ عاش فى مرابع آل معلوف ، فى جبل لبنان ، شابٌ اسمه بطرس طنوس ، يخربش الشعر و يغوى الترحال و يرجو بقوةٍ العيشَ فى حريةٍ؛ له و للآخرين كذلك. شاعَ أن بطرسَ هرطقَ و ألحدَ ، و لكن منْ ذا الذى يستطيع أن يعرف؟ فعساه آمنَ إيماناً أفضل دون أن يأوى بالضرورة إلى القبة التى آوى إليها الآخرون. خُذ هذه أيضاً : لدى بطرس مظهره المتباهى و الفريد ؛ سارَ بطرس ابن طنوس و سوسان أينما كان ، فى طرقات قريته ، و في سفرياته العديدة إلى المدائن زحلة و بيروت و غيرهما و هو حاسر الرأس (أُعتبرتْ جرماً اجتماعياً على مستوى الإلحاد دينياً) و مرتدياً قمصاناً فضفاضة و مشالح تهفهف على جانبيه كجناحيْ طائر يوشك أن يطير. جرَّب زراعةَ التبغ فى جبل لبنان و ناصَرَ الحركات الثورية فى تركيا ، و بقى عازباً حتى بلغ الرابعة و الأربعين وسط انتقادات لا تُحتمل ، ثم تزوَّج حين كانت فرصته منعدمة فى الزواج ، من فتاة ، اسمها نظيرة ، فى السابعة عشرة من عمرها ، ستترمل و هى فى التاسعة و العشرين و لها منه ستة أيتام رفض أبوهم بطرس ، فى أيام حياته ، تعميدَهم بل و جاهرَ و حاججَ فى الأمر بثقةٍ و شموخ: لن أفرض عليهم ديناً ، بل و لن أسميهم أسماءَ ذات صلةٍ بأى دين ، و ليخترْ كلٌّ منهم دينَه وقتما يكبر و يفكر و يفهم و يعرف.

بعد زواج بطرس و نظيرة يفتتح الاثنان مدرسةً فى القرية على مبعدة مائتى متر من مدرسة أخرى يشرف عليها كاهنٌ و تتحصَّل على إعانات

رسمية أعلن بطرس مدرسته مدرسة مختلطة للصبيان و البنات معاً ، وسط ذعر الأهالي و اشاعات و تقوُّلات المدرسة الاخرى و كاهنها المُعادي. إن بطرس طنوس مختارة معلوف لا يريد أقل من ثقتهم التامة الكاملة بأمانته الأخلاقية لا الدينية ؛ ثقة مطلقة و بلا نقاش نهائياً. الأهالي الذين وضعوا أطفالهم في مدرسة بطرس و نظيرة لم يندموا أبداً ، حتى أن المدرسة توسَّعتْ شيئاً ما رغم غياب الإعانات عنها. و لكن التنين بطرس يصرِّحُ بغير مراءاةٍ ، قبل افتتاح مدرسته و بعدها: لستُ أحبُ مهنةَ التعليم. أضعتُ عمري بين الدفاتر و المحابر.

رواية «آمين معلوف» «بدايات» مكرسةٌ لـ بطرس مع حضور طبيعي لمعظم الأشخاص الآخرين. أراد الكاتب تقصِّي أسطورة عائلية تقول إن بطرس ذهب في شبابه إلي كوبا لنجدة شقيقه المهاجر من مصيبة ، و إن بطرس تعلَّم اللغة الإسبانية في أربعين يوماً و هو على السفينة المُبحِرة إلى كوبا و ترافع فور وصوله أمام السلطات بلغته الجديدة ، و خلَّص أخاه ثم عاد إلى جبل لبنان. لعل أمين معلوف قال لنفسه: كأني به أدهم الشرقاوي في الشعبيات المصرية الذي دافع عن نفسه بكلِّ لسانٍ أجنبيٍّ رغم تواضع محصوله في ذلك المجال!

ينبشُ أمين معلوف ليستنتجَ بصحبة قارئِهِ أن الأسطورةَ إنَّما حاكَهَا الأهلُ ، بمقتضى الحال ، للتغطيَّة على الخيبة التي جناها بطرس إذْ عاد من سفرته إلى كوبا بلا ثروة ، و حسبَ تقييم أهل الضيعة (و كل ضيعة على الأرجح) فإن أية سفرة لا تسفر عن ثروة هي خيبة بمذاق الفضيحة. و لذا لزمت الأسطورة إلى أن وقعت في يد الكاتب فلزم التفنيد.

عكفَ أمين معلوف وراء خطابات و رسائل و تحارير و مِزَق أوراق و صور قديمة ، و صاغَ ملحمةً و قدَّم درساً روائياً : كيف يمكن تسييل مثل تلك الوثائق لتصير فناً روائياً حقيقياً ، لا مجرد نتوءات و زيادات و تزيُّدات. و اعتمدَ الكاتبُ الاستنتاجَ و التخمينَ المنطقي كلَّما وجدَ عتمةً لا تنيرها له وثائقُ أو شهادات شهود ، و بدأ بيدٍ مع قارئِهِ أضاءَ ، بحذقٍ و انتباهٍ ، العتمات التي صادفته إلاَّ واحدة صغيرة تتعلَّق بالمسألة الآتية: كيف أمكنَ ، في سابق السنوات ، أن يعطي جبرايل (مهاجر و صاحب تجارة في كوبا) لأخيه بطرس ألف دولار أمريكي كتعويضٍ أو مصالحة (بعدما استقدمه في السنوات الأولى) بينما يعرض عليه - بعد مرور السنوات و ازدهار أعماله و احتياجه اللحوح لِعونِ بطرس - مبالغَ صغيرة: خمس عشرة ليرة إنجليزية شهرياً كأجر له؟ رغم فهمِهِ أن بطرس لا يقبل أقل من شراكة.

يقول صاحب حدائق النور في آخر سطور روايته بدايات:

فالأمر لم يعد يتعلق بسلفٍ "يولِّدُ" عدداً لا متناهياً من الأحفاد ، بل بحفيدٍ "يولِّدُ" عدداً لا متناهياً من الأسلاف: أبوان ، أربعة أجداد ، ثمانية أسلاف ، ثم ستة عشر ، فاثنان و



ثلاثون.

فى هذا الكتاب "بدايات" يكمنُ وعدٌ مشكورٌ من الكاتب بمواصلة المجهود و التنقيب فى جبل لبنان عن أبٍ أو سلفٍ.

أمَّا نهلة بيضون ، التى ترجمت الكتاب من اللغة الفرنسية ، فإنها باقتدار قشَّرتْ اللغةَ الفرنسية عن الرواية العربية و أعطتنا نصاً عربياً ناصعاً هو أصلاً ذلك النّص العربى الناصع الذى كان مكتوبا بالفرنسية.

● الكتاب بدايات ، المؤلف:أمين معلوف ، المترجمة نهلة بيضون ، الناشر دار الفارابى - بيروت - لبنان

مسرح

المؤتمر العلمى الأول للمسرح المصرى فى الأقاليم

منى حسن نجم

افتتح د. أحمد نوار رئيس مجلس الهيئة العامة لقصور الثقافة – المؤتمر العلمى الأول فى الأقاليم (الواقع والمستقبل).
وأشرف على هذا المؤتمر الهيئة العامة لقصور الثقافة والذى بدأ فى ٣٠ أغسطس واستمر لمدة ثلاثة أيام وكانت محاوره وقضاياه وأبحاثه وشهادات مبدعيه تقرره أمانته العامة ويناقشها باحثوه ونقاده، مما يؤكد على حرية التعدد وحق الاختلاف.
وأضاف أن هذا المؤتمر يكتسب أهمية متجددة فى تلك المنافسات، فالصراعات الدائرة على المصائر والإرادات والوجود ليست فقط صراعات عسكرية أو مواجهات حربية ولكنها أيضاً صراعات على العقل والمعرفة.
وفى رد على سؤال طرحه الكاتب يسرى الجندى: لم هذا المؤتمر الآن؟
– إن هذا المؤتمر ينطوى على رغبة ذات إصرار على مراجعة جذرية لقضية المسرح وينطوى كذلك على إدراك لحقيقة اللحظة التى تعيشها الآن هذه المنطقة معنا. فالمؤتمر يعد ميلادا جديداً لمسرح الثقافة الجماهيرية الذى يعتبر ركناً بالغ الأهمية فى بناء حاضر ومستقبل المسرح المصرى باعتباره تاريخ الثقافة المصرية وتاريخ الوطن فى نضاله من أجل التقدم والحرية داعياً إلى إهداء هذه البداية لشهداء المسرح فى بنى سويف.
أوضح الشاعر د. محمود نسيم أمين عام المؤتمر: أن المؤتمر ملتقى علمى يستهدف بحث مسرح الثقافة الجماهيرية وسياقه الثقافى والاجتماعى

وأشكاله وأنماط إنتاجه وعلاقته بالمؤسستين النقدية والإعلامية وفنون الفرقة الشعبية وابتكارات المسرح الحديث. وربما يؤكدا المؤتمر على وضع المسرح الإقليمي في صورة أخرى أكثر قرباً من الواقع وأعمق امتلاكا لصورته الفعلية عكس ما كان شائعاً وضع المسرح الأقليمي في صورة هامشية.. وأضاف الدكتور محمد نسيم أن هذا الزمن الكثيف من النصوص والعروض والمواسم، وهذا الكم والتنوع الوافر من التجارب والصياغات الفنية على امتداد أزمنة ومراحل ذلك الذى تعكسه حركة المسرح الأقليمى، يجعل من الضرورى والعلمى أن تصوغ الصورة العلمية له ونضعها في إطار الحركة الكلية للمسرح.

وفى ختام جلسة المؤتمر الافتتاحية - قام الدكتور رئيس الهيئة بتكريم عدد من رموز المسرح المصري وهم:

- سعد الدين وهبة - حمدى غيث - سرور نور - على الغندور .

وكلا من (حسن عبد السلام - عبد الرحمن الشافعى)

انعقد المؤتمر بمشاركة عشرين باحثا وحوالى مائتين من المخرجين والإعلامين من القاهرة والأقاليم.

وكانت محاوره:

١ - التاريخ المسرح الأقليمى.
٢ - المشكلات المنهجية فى تناول ظاهرة المسرح الإقليمى.
٣ - التجريب فى المسرح الإقليمى
٤ - المسرح الإقليمى والتغييرات الاجتماعية.
٥ - آليات الإنتاج فى المسرح الأقليمى.
٦ - المسرح الأقليمى وعلاقته بالبنى المسرحية الأخرى.
٧ - مشكلات التقنية فى المسرح الأقليمى.
٨ - المسرح الأقليمى وعلاقته بالحركتين: النقدية والإعلامية.

أقيمت الجلسة البحثية الأولى والتى بدأت نبحث د. نبيل الحلوجى بعنوان (تجارب مصرية فى الفراغ المصرى) والذى ركز فيه على بعض العروض التى قام بتخطيط والسينوغرافيا والعناصر المرئية بها من خلال فضاءات متعددة ومتنوعة وهى القاعات المجردة أى الساحات الفارغة الموجودة أو الفضاءات المتحولة سواء كانت أماكن عارضة وكذلك بيئات ثقافية يمكن أن تحوى العرض فيؤثر فيها وتتأثر به قبل الأماكن الأثرية والهواء الطلق -

وكان من المعلقين على د. نبيل الحلوجى ومحمد قطامس : قال: إن السينوغرافيا مع الواقعية لأن الواقع (واقع متغير) يجب على السينوغرافيا أن يكون (تطبيقيا وتشكيليا) لديه

الحلول لتقديم العرض فى أى مكان
من المعلقين أيضا أ د/ سيد إمام (أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية):
الذى أكد أن هناك مشكلة فى التكوين الثقافى لفنان مسرح الثقافة الجماهيرية فى مفهوم الواقعية.. وهى مشكلة قصور لابد من التصدى لها وعلاجها مما يحد من القدرة على مناقشة تاريخ المصطلح.
وفى الجلسة الثانية تحدث د. هشام السلامونى فى البحث الذى قدمه بعنوان (المسرح الأقليمى وارتباطه بالمتغيرات الاجتماعية) قائلاً. المسرح الأقليمى يرتبط بالتغيرات الاجتماعية منشأ وسيرة من ثم يرتبط تطوراً وصيرورة أو تراجعاً وتقلصاً أمام صعوبات وضغوطات، وقد حقق مسرح الثقافة الجماهيرية إنجازات لا يمكن نكرانها وقدم تجارب تطالبنا بأن تدونها فى ذاكرة مسرحية مستقرة ونشطة.
كما تحدث الناقد عبد الناصر حنفى: فى بحثه الذى قدمه بعنوان (المشكلات المنهجية فى تناول ظاهرة مسرح الأقاليم) لازال الخطاب المصاحب لظاهرة مسرح الأقاليم والذى يتولى أدوار النقد والتقييم والتفسير ومن خلال بيان حدود ظاهرة مسرح الثقافة الجماهيرية. وهى صعوبة العلاقة بين الجانب الجمالى والجانب الإجرائى.
وفيما يخص مداخلة : هشام السلامونى حول ظاهرة المسرح الإقليمى والتغييرات الاجتماعية فيقول: هل ظاهرة المسرح الأقليمى – ظاهرة مستقلة أم ظاهرة متداخلة...؟!
ونحن أمام مشكلة مخرج القاهرة (مخرج العاصمة) الذى يأتى برجاله من (سينوغراف – مؤلف .. إلخ) ليقدم نصه فى أى مكان دون النظر – هل يلائم هذا النص هذا المكان؟ فلابد أن يأتى إلى المكان الأقليمى المختلف بطبيعته عن العاصمة – ويسأل: هل ما نريده (مسرحا فى الأقاليم؟) أم (مسرحا أقليميا؟) يواصل حديثه ليؤكد أننا لابد وأن نضع أيدينا على الجذور الحقيقية ونعيد النظر فى آليات الإنتاج.
ومن فعاليات مؤتمرنا هذا أقيمت المائدة المستديرة الأولى للمؤتمر بعنوان (تطوير آليات الإنتاج فى المسرح الأقليمى) شارك فيها المخرج فى المسرح الأقليمى شارك فيها المخرج محمد سالم – الشاعر الكاتب المسرحى/ سمير عبد الباقى – والناقد / محمد زهدى وأدارها الكاتب المسرحى/ أبو العلا السلامونى دار النقاش حول تطور أشكال وآليات الإنتاج فى المسرح الأقاليمى منذ إنشائه.
وطرحت مناقشات على هامش الجلسة شارك فيها المخرج عبد الرحمن الشافعى والناقد مجمد الحمزاوى والمخرج حسام عطا والمخرج ناجى أحمد ناجى .. انتهت المناقشات بمجموعة من التوصيات أهمها:
١ – الإبقاء على النصاب الأصلى للفرق (١٢٠) فرقة مع طلب زيادة فى دعم المسرح.

٢ – إحكام عملية الإنتاج للعروض المسرحية ووضع معايير للإنتاج مع تشكيل لجنة داخلية من إدارة المسرح.

٣ – إلغاء الوصايا الإدارية على ا خرجين بحيث يتحكم المخرج فى الإنتاج المسرحى على أساس فنى وليس مسئولى الفرع الثقافى.

٤ – إحياء فكرة المشروع الفنى على أن يتم بين المخرج والفرقة .

٥ – تعديل لائحة الأجور بالشكل الذى يتناسب مع التغييرات الاقتصادية.

وعلى هامش البرنامج الرئيسى للمؤتمر عقد المستشار/ عدلى حسين محافظ القليوبية لقاء مفتوحاً مع المشاركين . بدأ حديثه باعتذار عن عدم حضوره فى الافتتاح لإنشغاله – أشار المستشار عدلى إلى إننا مقبلون على تغييرات وانفتاح على العالم يستلزم منا الحفاظ على هويتنا وجذورنا الثقافية بمشاركة المثقفين فى صنع الرأى العام وتنميته وهو السبيل الوحيد لإصلاح مصر وأكد على أن حرية الاختيار للمواطن وتقديم الضمانات الكفيلة بإبداء رأيه دون ضغوط أو تزييف – وفى نهاية اللقاء قدم وكيل وزارة الثقافة ومدير إدارة المسرح درع تكريم باسم المسرحيين للمستشار عدلى حسين تعبيراً عن التقدير والعرفان.

ومن خلال جلسة بحثية أخرى للمؤتمر الأول للمسرح المصرى فى الأقاليم قدم المخرج/ أميل جرجس بحثا تحت عنوان (بداية المسرح فى الأقاليم) والذى قال فيه: إن هناك سؤالاً يطرح نفسه دائماً وهو – فرق الأقاليم المسرحية.. إلى أين؟ وأجاب بأنه لابد من زرع الفكرة المسرحية فى محافظات مصر وإنها ضرورة فنية لا غنى عنها الإحداث التغيير الثقافى كما وكيفاً.

أما الكاتب والمسرحى محمد الفيل فكان بحثه بعنوان (المتغيرات الاجتماعية والثقافية الجماهيرية) فكان استعراضاً لتاريخ تشكيل الفرق فى الأقاليم وكانت مشاركة الدكتور/ سيد الإمام بحثا بعنوان (تطور قوى الإنتاج فى المسرح الأقليمى) والذى قال فيه: هل تتغير قوى الإنتاج فى المسرح الأقليمى بمعزل عن العلاقات الإنتاجية المتغيرة بتغيير الإدارات التى تعاقبت عليه أو بتغيير الرؤى الأيدلوجيا التى كانت تكشف فى مسيرة الدولة.

عقب على البحث الناقد مهدى الحسينى ووصفه بالبحث العلمى – مما جعل للكلام سياقا ومعنى.

أما بحث الدكتور / عصام أبو العلا: تعرض لأشكال الأدب الشعبى وخصوصاً أشكال الدراما فى المسرح الأقليمى بالإضافة إلى أنه طرح سؤالا مهماً – ما هى الدراما الشعبية؟ حول (المسرح الأقليمى والمؤسسة الإعلامية) أقيمت مائدة مستديرة التى أوصت بإعادة إصدار (مجلة آفاق المسرح) وبشكل شهرى. وإنشاء إدارة للإعلام داخل إدارة المسرح تكون مهمتها الربط بين العروض المسرحية فى الأقاليم وبين الإعلام.

وفى هذا السياق قال الناقد عبد الرازق حسين : إن هناك نظرة متدنية من قبل الإعلام للمسرح الأقليمى.

وأشار الكاتب مؤمن خليفة: أن هيئة قصور الثقافة مسئولة حيث إنها لا تروج لعروضها بالإضافة إلى أن صحف المحافظات تتجاهل النشاط المسرحى - كما طالب بضرورة إحياء مجلس المسرح من جديد وإنشاء مكان متخصص للعلاقات العامة بالهيئة لمتابعة النشاط فى الأقاليم.

بالإضافة إلى عدة أبحاث أخرى نوقشت فى نهاية المؤتمر أوصى القائمون عليه بالخروج من هذا المأزق لابد من تحديث إداريا وفنى بشكل عاجل

من التحديث الإدارى:

١- تأسيس بنية مسرحية ثابتة ومستقلة لحركة مسرح الأقاليم.
٢ - إعادة هيكلة الإدارة العامة للمسرح
٣ - إحياء دور جمعيات رواد الثقافة.

وفى التحديث الفنى:

١ - العمل على زيادة عدد الفرق والإسراع فى بناء مسرح (السامر) وتحديث قاعة (منف).
٢ - تحريك العروض المسرحية المتميزة وفقاً لخطة تضعها إدارة المسرح.
٣- تشجيع التجارب القائمة على الابتكارات الفنية.

أما التحديث البشرى:

فقد انحسر فى عقد دورات تدريبية وتثقيفية.
٢ - إتاحة الفرصة للحصول على منح دراسية.
٣ - وأخيراً إعادة إصدار - مجلة المسرح.

قصة قصيرة

الأرض والسنابل

محمود قتاية

قال الحاج درويش كلمته وكانت قاطعة:
- بعد أسبوع يتم زفاف البنات الثلاث..
وها قد مر الأسبوع ، ومن الشرفة ترامت أمامه أرضه على امتداد بصره مجرفة محروقة وقد تحولت إلى تلال رملية..!
كأنها لم تزرع من قبل وقد كانت تزدهى بالخضرة والحياة..
اقتلعت الأعواد قبل أن تنضج سنابلها دهستها جرافات الاحتلال الإسرائيلى، أنينها تحت العجلات لم يفارق سمعه حتى الآن!
كان يقترب من عامه الثمانين.. مر زمن طويل.. سجل حافل بالأحداث عاشه فى قريته فلاحاً مالكا لأرضه وبيته، وهذا الصياح الذى يترامى إلى سمعه من حوش الدار لأحفاده وأبناء الجيران ينعش فى قلبه الأمل فهو الجد الأكبر للجميع!
ولطمته الصورة الثانية بعد الألف فهى قابعة فى قلبه وفى عينيه، لم تغادره فى صحوه أو فى منامه الأرض المجرفة المحروقة..!
استند إلى عصاه وتحامل على قدمين أضعفهما الكبر والهم والحزن، وأطل من نافذة حجرته الشرقية فرأى الأولاد يعدون المكان لليلة الزفاف التى أمر أن تقام، كانت نظراتهم المترددة كأنها تقول:
«وهل هذا وقت عرس يا جدنا فجنود الاحتلال يمرون بدباباتهم وجرافاتهم بين يوم وآخر...!؟
سمع زغاريد الفرح تتعالى.. ورددت العجائز أغنيات قديمة ذكرته بأيام الشباب وتساءل:

أمازلن يذكرنها ويحفظنها..!؟
لكم تعيده هذه الأغنيات إلى ليالى السهر مع زرع الحقول وقمر السماء وبرتقال الشجر..!
وكما كان يحدث فى ليالى الأنس وكأنها قد عادت.. تمايلت الصبايا على استحياء يبدين جمالهن فقال لنفسه:
يا للأفراح يا درويش يا عجوز!
أبعد هذا العمر الطويل تعيدك الأغانى إلى أيام الشباب الجميلة!؟
أتنهض الذكريات الحلوة فوق رماد الحرائق..!؟
دخل عليه حفيده مروان وقال:
- اعددنا مكانك يا جدى...
قام واستند إليه وفى عينيه ابتسامة تشع بالحنان..
طالعته الساحة الواسعة أمام الدار بمظاهر العرس المتواضعة فارتفعت البالونات الملونة وصفت الأزهار والورود.. وأعد مقاعد المدعوين للحفل.. وابتهج قلبه وهو يرى أولاده يزينون مجلس العرس بالعلم الفلسطينى..! فأخذ يردد:
- بوركتم يا أبنائى!!
وحين استقر فى مجلسه، قدمت له راوية حفيدته الصغيرة الجميلة كوب الشربات!
احتضنها وقبلها فتعالت الزغاريد فرحاً وبدأ رقص الفتيات وأخذ الرجال والنساء، الشباب والأطفال يصفقون ويرددون الأغانى!
واتسعت دائرة الرقص، جاءت صبايا من بنات الجيران وأحطن دائرة أخرى من الشباب أخذن بدورهن يرقصن.. كانت الدفوف تدق والحناجر تعلو بغناء شجى..
ونظر للحشد الهائل والصخب الدائر حوله، واستوقفته وجوه من أبنائه وأحفاده وهم يصفقون ويرقصون وذكرته ملامحهم بأولاده الذين قضوا فى معارك مقاومة جنود الاحتلال وغمره حزن اكتوى به قلبه وامتلأت عيناه بدمع سخين!
شدت تأملاته أنظار جلوس الحفل فتساءلوا:
- ماذا ألم يجدنا، إنه ينظر للبنات وهن يرقصن فى إعجاب غريب..؟
ثم ماذا دهاه وعيناه ممتلئتان بالدمع..!؟
نادى الشيخ حفيده مروان وقال:
- دعنى أستند إليك يا بنى. خذنى إلى دائرة الرقص مع بناتى وأبنائى..
توقف الرقص وأفسحوا للشيخ درويش وهم فى دهشة من أمره..
أردف الشيخ:
- يا أبنائى ، يا بناتى، أنا لن أرقص فأنا لا أستطيع ولو كنت أملك القدرة لفعلت ثم صفق

بيديه باسماً وقال:

استمروا يا أولادى.. لا تتوقفوا .. غنوا.. وافرحوا.. قلبى معكم..

ثم استند إلى عصاه وإلى مروان ومشى نحو الحقل فمشى خلفه بعض الرجال..

وحين لامست قدماه أرضه انحنى ومد يده فملأها من ترابها ثم انحنى أكثر فقبلها وقال بصوت باك:

-لا تحزنى يا أمى.. أولادك وقفوا وصدورهم عارية أمام جنود الاحتلال المتحصنين بالدبابات والمجنزرات.. استشهد الكثير منهم دفعوا حياتهم ببسالة وجسارة حتى لاتمر سحابة حزن بعينيك .. أماه.. كما أمرت.. زوجنا وسنزوج من تبقى منهم لتستمر المسيرة!

ووسط الظلام نظر إلى دائرة النور حيث المحتفلين بالزفاف وصوت غنائهم يتناهى إلى سمعه وقال:

سوف يأتون إليك يا أمى بأطفال كثيرين.. يمسحون دمعك.. ويضمدون جرحك .. ويقفون حولك يملأون عين الشمس!

وصمت الشيخ..استوقفه مشهد حفيده مروان الذى كان يقف فوق بقعة غنية بالخضرة.. عامرة بالسنابل. أفلتت من هجمة الحرق والتجريف الإسرائيلى.. وأشرق وجهه بابتسامة مضيئة وبينما هو كذلك إذ سمع دويا هائلا واندفقت طلقات رصاص غادرة من إسرائيلى مختبئ..

أصابت الشيخ وسقطت إلى جانبه عصاه..

لكن يده الأخرى كانت تقبض باستماته على تراب الأرض فى الوقت الذى كانت زغاريد العرس ماتزال تتردد فى فضاء القرية الفلسطينية!

قصة

محطة القطار

أمير حمد

هناك موقف متكرر فى حياتى اكثر من حبى لألبرتين، يشبه بالأحرى الفجر فى رباعية «فنتوى» التى تبشر بحلول الفجر السرمدى، واقصد موتيف التذكر الذى لا يعدو أن يكون المادة الخام لعمل الفنان

.. كوب الشاى، والأشجار التى يمكن رؤيتها اثناء التجول

●بروست (البحث عن الزمن الضائع).

- لابد اننى من تلك الطيور التى لا تعيش إلا فى موطنها «رواية موسم الهجرة إلى الشمال»

الطيب صالح

طفق قرص الشمس يتوارى رويدا رويدا طى الشفق، فارتعش الأثير إثر نسمة تهادت من الشمال وانتعشت المحطة المهجورة كأنها أفاقت بعد سبات سنين على وقع هدير عجلات القطار:

يا قطار الشمال

يا قطار الجنوب

يا قطاراً صدئت بلون المحطة
نمت،.استرحت أمام البيوت.
إلى شيء ما في قبة السماء رفع غراب المحطة رأسه الأقرع، وقد تكوم في زاوية بسقف غرفة ناظر المحطة العجوز لقد ظلا ينتظران أوبة الحياة سدى.. طال الأسد بهما منذ أن بارح القطار والمسافرون هذه المحطة بلا أوجه، وتبعهم طاقمها العجيب: الناظر، وبائع التذاكر والمراقب ما عدا العجوز والغراب الذي هبط منذ سنين على السقف فأدمن الوحشة. والصمت حتى كاد أن ينسى النعيق كما فقد العجوز إحساسه بالزمن واقتصر على مجئ القطار.
بهدوء نهض العجوز من كرسيه قبالة منضدة خشبية، واجتاز غرفته المتبعثر فيها الزمن الرمادي وأشياء مهملة على الأرض وخزينة ملابس عتيقة وسرير خشبي إلى جوار كرسي هزاز خصخصه للضيوف، فلم ير منهم أحداً سوى الحسين الذي كان يأتيه بمؤنه الشهرية، ومجاذبته الحديث في همهمة عن القطار وأخبار الحياة بعيداً عن الوادي بلا انقطاع كانا يتحدثان ثم ما يلبثان إلى فيغيبان ثانية في ذكرياتهم عن القطار:
يا قطار الشمال،
يا قطار الجنوب،
يا قطار صدئت بلون المحطة
نمت، استرحت أمام البيوت
انساب النسيم هادئاً عبر المحطة، فانتقلت أسارير العجوز لتتأرجح لائحة المناورة الصدئة، وتمايل جاروف مسند عليها لكم تسائل عن جدواه، فالرمال لا تفتأ تترادف يوماً إثر الآخر. لم يعر العجوز نعيق الغراب انتباهاً، فقد كانت نظراته مشدودة إلى الشمال..
حيث تهب نسمة الحياة، وإرهف أذنيه عسى أن يسمع هدير عجلات القطار في تلك اللحظة كانت الريح الخفيفة تدغدغ بانوراما الوادي بأشباح أشجار السيال المطوقة بمحطة القطار، ومضارب البدو التي تلوح في الليل كمصابيح زيتية كابية، لا يدري العجوز كم من الأعوام انصرفت منذ أن كان يحث السير إليهم فيحدثونه عن أنباء الشمال ويغدقونه (بالرطب) ومواويلهم، ويعربون بين الفينة والأخرى عن قلقهم من زحف المباني، والرمال وتلاشي المراعي وتمشيط السيارات لها نونما اكتراث.. اللعنة لا أرى القطار، لقد تأخر كثيرا لا شك أن إسماعيل وراء احتجابه، بسبب سكره.. همس العجوز.. لو يدري كم من السنين انصرمت على وفاة إسماعيل سائق القطار..
يا قطار الشمال،
يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،
نمت، استرحت أمام البيوت.

كان العجوز، والحسين، والغراب، بمثابة الحياة نفسها فى هذا الوادى المقفر، أمام البدو فقد انكفأوا على ذواتهم ولم يعد يزورهنم لهرمه، كان كعادته يرتب مهملات ما يتعثر فوق قدر مهمل أو يسيل الرمل على رأسه، من صدع بالسقف «سيحل القطار، فأخنى على إسماعيل بعصماتى، لكم حذرته من الشرب..» لا شىء يفتقده هذا العجوز فكلما أجهز الفراغ عليه طفق يحلو الغبار عن المقاعد الشاغرة بصالة الانتظار، ويرسم فى مخيلته صف المسافرين، والعمال، وباعة عصير الليمون وسط ضجيج أبواق السيارات وغرف التذاكر، وتذمر الباعة: فول بَريال، بملاليم.. ما من مشتر؟ كدسوا أموالكم ستكوون بها...».

إلى المحطة أو مومس المدينة كما كان يصفها الحسين كان يتوافد كل ضروب المسافرين: العجوزة والصبيان، والنساء والموظفين المبعوثين إلى تخوم الجنوب، وعمال الشحن والمزارعين المحملين بسلال البصل والعرسان الذين يحملون بقمرة خاصة بهم، إثر أن يلفظ القطار أنفاسه الأخيرة كمضاجع شارف الذروة، وتدحرج عجلاته مودعة المحطة لقد كان فى حوزتهم دائماً مذياع، يتذرعون به فى سماع الموسيقى والأنباء، إلا أنهم - والعهد على الحسين - كانوا يصطحبونه معهم للتغطية على «آهات زوجاتهن لا سيما وأن الأمر رهين بفض البكارة....

يا قطار الشمال،
يا قطار الجنوب،
يا قطاراً صدئت بلون المحطة،
نمت، استرحت أمام البيوت.

نحى العجوز السماور من النار، الموقدة بخشب السيال، وأخذ يحرك بمعلقة خشبية تثار الشاى والحبهان فى طاسة بعد أن صب الماء الساخن فيها، بيد هرمة مرتعشة «إذا جاوز حل الجبل وقرية المسالمة فلن يعتريه مطب آخر...» همس العجوز فيما كان يحدق فيه الغراب الذى بدأ وكأنه يريد أن يشاركه شرب الشاى، لقد كانت تلك القرية المطلة على الجبل بقعة لحوادث حركة مريبة لتبوئها حافة الجبل، الأمر الذى أودى بحياة كثير من سائقى الشاحنات والسيارات المخمورين. أما القطار فقد كان يمر بعيداً عن الحافة الجبلية عبر طريق يسر له بين الشعاب الجبلية، بعمليات تفجيرية، ظن القانطون أنها صدى لإنقلاب عسكرى جديد، أطاح على عجل بحكومة سابقة، كما عهدوا دائماً....

ظل هذا القطار يجتاز القرى المتناثرة، وبعض المدن الأثرية فيتوقف ليلفظ المسافرين الضائقين ذرعاً بالحياة فى القرى، إلى خضم جديد، كانوا من المزارعين الذى هجروا

حقولهم لشح السطر وانحسار النهر فلمسى ما يزرعونه من عشب للحيوان وفاكهة لا تدر عليهم بما يكفلهم وحيواناتهم لكم تشابهت هذه القرى فى مآسيها وأفراحها إثر اجتياز القطار للوادى. كان الخريجون يندفعون إليه، جنباً إلى جنب المزارعين والعاطلين عن العمل، وأصحاب الحرف ليحققوا أحلامهم بارتياد المدن، والهجرة أبعد ما يكون كان حلول القطار بمثابة منعطف جديد فى حياتهم . يحل محملا برسائل من الخليج، وأوروبا وأمريكا وجزر نائية أشبه ما تكون بالأساطير فى تصورهم يحل القطار ثم ينأى تاركا خلفه الريح وذراع الصحراء الممتد أبدا مغطيا الأودية الأثرية، حتى يصعب على السواح تخيل أن هذه البقاع كانت قبل آلاف السنين حاضرة عريقة لا تضاهيها حضارة أخرى . كان البعض يؤول إختفاء الحصون.

والأهرامات، والمعابد بإنفجار السد العالى.. طى قمرات القطار، ظلوا يتقاسمون طعامهم ويتسامرون بذكرياتهم وتطلعاتهم إلى رحم الغيب فى المدن الكبرى.. كان القطار يطوى فراهم فى لحظات وجيزة، فيتذكرون عناء أيام بحالها يجهدون أنفسهم فيها لقطع تلك المسافة.. ظل القطار يقذف بهم فى أحضان المدن، فيأوبون وقد تغيرت سحنتهم بالجد، والتنكر لما ألفوه ..

فيتكوم كل منهم فى مقعده دونما حديث مع الآخر منفردا بأكله وملحقا فى الأفق الذى يستاقه القطار كأن لا أحد يعنيه بالقاطرة سوى ذاته ، ذاته فحسب.

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

أخذ العجوز يجوب المحطة، بيده طاسة الشاى، مقلباً نظراته بين الغرف المقفره، والسور الدائرى المشرف على السقوط، فيما عكفت الريح تسرح الوادى الذى لاح طى الأفق القمرى خضماً ساكناً تتوزعه أشجار السيال كأشرعة تشارف الغرق. أحس العجوز بالحياة تتدفق رعشات فى جسده.. ما من ثمة روح تقاسمه نشوته البالغة إلا غراب المحطة المتقند حول نفسه، يكاد ينعق، إلا أنه يكتفى بترهل منقاره. لقد هرم العجوز وتخاذلت ساقاه عن حمله، فلم يعد تهمه مضارب البدو النائية عن المحطة، والدانية فى الليل بنارها الخفيفة، ولا الأنغام المتسولة، التى كثيراً ما كان يعشق رؤيتها عند الغروب مشرئبة بأعناقها إلى أشجار السيال الهزيلة.

«غيلان مسخت فى هيئة أغنام» هكذا كان يصفها .. لقد كان منذ صباه مأهولا بالخرافة، يتحرى كل سانحة ليثبت ما يتهيأه من غرائب.. حتى أن ناظر المحطة أوشك أن يسرحه من

وظيفته حينما ادعى بأنه رأى مخلوقا فى هيئة قرد، برأس حصان، معتمرا قبعة بين أذنين طويلتين، جالساً إلى منضدة الناظر، يدون تحت ضوء متقطع ملاحظاته عن محطة القطار. إثر أن رشف آخر قطرة من الشاى، آكمل كديديان، نوبته الليلية، ودلف إلى غرفته، وأوقد مصباحاً زيتياً، فانحسرت الظلال الكثيفة إلى منتصف الجدران، وتراءت ملامح الأشياء كنشار على الأرض المعتمة.. كان العجوز محيطا بكل حفائر هذه المحطة يراها طى مخيلته فيتقافز فوقها برشاقة، ودربة، لكأنه يراها فى وضح النهار:

العلب الفارغة، قطع الحصير، ندف القطن المتناثرة، الخشب المتآكل، وركوته النحاسية....

لكم كان يثمن من قدر هذه الأشياء المهملة، ويحتاط لها من مداهمة اللصوص.. فيتلمس عكازته الغليظة إلى جانب مخدعه بهدوء تمدد فوق سريره الخشبى، وقبل أن ينفث ضوء المصباح ويشعل ذاكرته لتؤانسه فى الليل ، نظر إلى كرسى الضيوف المقفر، وتهيأ صوت هدير عجلات القطار؟.....

يا قطار الشمال،

يا قطار الجنوب،

يا قطاراً صدئت بلون المحطة،

نمت، استرحت أمام البيوت.

كان اليوم الذى افتتح فيه بناء محطة القطار، قائظاً ازدادت فيه ألسنة القانطين طولا من العطش وإحمرت مآقيهم. لا أحد يدرى ماذا نهى الحسين فى ذلك اليوم فقد أجرى لسانه البذئ من جديد ساخراً من سحنة القانطين التى ازدادت سواداً بفعل لسعات الشمس.. كان يصر بأعلى صوته «هذه أعمالكم يا أولاد الكلب، تنسحب على لونكم بنتنها.. انحسر الظل تحت الأرجل تماما، وداخت الكلاب والأغنام حتى تقاعست عن الحركة فبدت ككتل هامدة.. أما الحسين فقد ظل يتحرك فى خفة لا يستشعر لحرارة الشمس آثراً.. ويصرخ بصوته كالعادة فى سب الناس والتشكى من أقداره اللعينة بعدما فقد أبناءه الثلاثة، اثنان قتلا فى حرب الجنوب، وثالثهم تهاوت مكتبة الجامع العتيقة فوقه، فقضى نحبه تحت دفات الكتب الصفراء. كان الأفق لهيباً فى ذلك اليوم.. حتى الغرف ما عادت تفى بسقفها الطينى الرطب، من ألسنة الشمس .. وبدت الأشجار المتناثرة على الطرقات كظلال مطبوعة على الجدران.. ما من نسمة تحركها.

لاذ الناس بالنهر.. فكانوا يقذفون بأنفسهم فيه وقد تناثرت الأسماك الميتة على الشاطئ المتيبس، بفعل الجذر.

عرف الحسين بنفسه.. حتى أن ابتهالاته إلى السماء كانت تأتى بمفعول مضاد.. لذا تمنى القانطون أن يبتهل هذه المرة إلى السماء فيدعو لوقف هطول المطر !! فربما تتجمع الغيوم

فيهطل.
تمادى الحسين فى صياحه، وشتمه حتى كان الناس يضعون أصابعهم فى آذانهم لحدة صوته ولعنه لهم «يا أولاد الكلب، لن يستجاب لكم.. بأيديكم تستمنون وتصافحون، وتدعون.. أنتم ظهيرة الجنس فى البصات المزدحمة.. سواد بشرتكم من سواد أعمالكم هذه هى القيامة فى غير وقتها، لم تطق صبرا عليكم فلنأخذكم دون رجعه.. يا مضاجعى الغلمان، وسارقى المخازن، والأسرار من القلوب.. قلوبكم هواء وحديثكم خراء فلتأخذكم المدينة التى تحملون بها بلا أويه.. فلتأخذكم مشرعة أبوابها كمومس محترفة..
اللعنة يا أولاد الكلب...
من كل صوب تجمع القانطون ليشيدوا المحطة بلا مقابل، وأخذوا ينادون «بالنفير» فى طرقات الحى. كانت الآمال التى عقدوها لحلول القطار تزلل من وطأة العمل. تجمعوا من كل صوب مشمرين عن سواعدهم، لحمل الطوب وجرار الماء... حتى النساء تجمعن بأيديهن الدفوف يلهبهن بإيقاع حماسى فأثرن همة المرض والمسنين فطفق ضرح المحطة يعلو رويداً رويداً كجنى منفلت من قارورة سحرية.. أخيراً حل القطار فإصطفوا على جانبى القضبان، وآتى البعض بطعام، ظاناً بأن القطار من الآكلين.. كان لهدير عجلاته وقع سحرى فى آذانهم ، خلدوه فى ألحانهم ورقصاتهم، لاسيما الفتيات فقد إبتكرن رقصة باسمه.
ووقعتها بأنفاسهن العطيرة فيتمايسن، وتهتز نهودهن، ويتثنى الخصر كغصن ندى فيما يدرن وجههن الخلاسية الرائعة يميناً ويساراً ثم ما يلبثن فيستقرن فى اتجاه الشمال.. «الشمال الحياة».
حل القطار بآمال القانطين محملا بهبات الحقول والمنسوجات والجازولين، فانتشعت البقعة لفترة وجيزة تقاعس فيها المزارعون وأصحاب الحرف عن أعمالهم كانت الأيدى تشير دائماً إلى اتجاه القطار ودخانه السامق فى الأفق كأحلى ما يكون من أمنية تحتضنها بركة السماء ذاع صيت المحطة فعشقها المدرسون الموفودون إلى تلك البقعة لاسميا أساتذة التاريخ واللغة العربية.. وظلوا يروجون لها بالمقالات الطوال، لا يهمه عناء الكتابة فى عمق الليل فسحر المحطة تحت أشعة القمر وتبؤوها فضاءاً سعيدا مطوقاً بلون الرمال التبرى كان أثمن ما يتقاضوه من ثمن.
فجأة احتجب القطار فاعترى القانطين ما يشبه يقظة من سبات عميق، وألفوا أنفسهم فى العراء إلا فئة ما استطاعت أن تنمو كنبت شيطانى.. إثر يأس طويل حل القطار.. حل ثانية ولكنه محملا بالجنود فحسب فأيقن موظفو المحطة بأفولها فسرحوا أنفسهم من وظائفهم وتغرقوا فى الاصقاع دونما أوبة إلا العجوز، الذى غلبه الأمل بعودة القطار.. لم يكن يهمه عودة القطار فى حد ذاتها والمحطة . بقدر يحدو به الحنين إلى الحياة التى كانت تدب هناك بالمسافرين: الأسود والأبيض وأسبل الخد، والمفصود، والبدو، والجنوبيين..

كان العجوز يرقب الحياة هناك، عن كثب لاسيما الوادى المتعاظم بأشجاره المتناثرة، والبدو «وطاقم» المحطة العجيب الذى اختفى كسحالى الوادى ما من ثمة روح الآن سواء وسط المحطة المقفره، ينسرب بينهما نهر ذكريات عتيقة، ربما آلف العجوز حياته هذه وأمست أوبة القطار محض حلم.. إلا أنه لم يكن يحلم البته.. يغمض عينه فيتراءى كل شىء كلوحة بيضاء دونما حدود.. شاحبة تبدو ملامحه شاحبة وهو نائم تحت ضوء القمر المنسل عبر النافذة، لقد تعود أن يعقد ساعديه فوق صدره، أو يضع يمناه على جبينه.. لا يهمه فى هذا الجسد النحيل إلا جبينه المرهق بالذكريات، التى أمست بمثابة زاد يقتات منه، ويتقوى به على راهنه، ذكريات مموهه ماعدا القطار، والمحطة وأشياء ما تنقشع أساريرها فى عمق الليل..

شق تباشير الفجر صوت محرك سيارة ما، وصرير كابحها مثيرة الغبار. انتبه العجوز من نومه وصدرت منه آه عميقة، ظاناً قدوم القطار، أخيراً كالمخبول طفق يتقافز متجهاً بجاروفه نحو القضبان.. ولكن سرعان ما سقط الجاروف من يده حينما رأى (الحسين) غارساً كفه فى خاصرته ومتكئاً بالأخرى على مقعد سيارة:

تايوتا.. تايوتا حديد يابانى... «ظل العجوز يبحلق فيه، وفى الفضاء الممتد خلفه كدهاليز مشرعة أبداً.. فى تلك اللحظة ركن العجوز إلى اليأس وتهالك جالساً على الأرض، عسى أن يسمع هدير عجلات القطار.. أخذ الحسين ينزل مؤونة العجوز.. ففاتحه العجوز قائلاً: الحسين، أين حمارك الوفى.. «باع الحسين حماره لهرمه وملأه الطريق العام برازاً ولأشباع الحمر رفساً وكدماً كما أنه لا يفتأ يثب فوق أتان، فيحيلها ويبحث من ثم عن أخرى حتى ازداد عدد حمير القرية.. كما أن الحسين لم يعد يطيق ركوب ظهره الخشن «تايوتا، حديد يابانى» قال الحسين وهو يمرر كفه عليها برفق كأنها خد طفلة كان العجوز يبحلق فيه، وفى سيارته دون أن تنفرج شفتاه ببيت كلمه.

حينما أخطره بشأن حماره، تنكر العجوز له فى دخيلته.. كيف يبيع صفو شبابه لمجرد هرمه.

لم يعد العجوز يفقه مجريات الحياة.. فلقد تغيرت .. لحظات وتلاشى طى سيارته مثيرة الغبار خلفها.. فأطبق الصمت من جديد على الفضاء الممتد والمفاوز لقد تغيرت الحياة همس العجوز لذاته، وهو يتخيل أوبة الحسين ثانية لقد فقد إحساسه بالزمن واكتفى بالقليل، ثمة الكثير تلاشى، فى حضن الماضى، إلا هذه الرمال الممتدة على مرمى البصر»... ظلت كمرأة يحدثها طيلة السنين، فتجاوبه بإبتسامة ماكرة .. تغيرت الحياة دأبها، حتى «الحسين» صديق عمره أمسى كسحالى الوادى، تنصو لوناً وتلبس آخر، لتقاوم.. إنه كغيره من القانطين ليس بموسوعة صد الريح القادمة من الشمال.

توقف الرجل عن قراءة المسودة، المشرعة بين يديه فى المقهى ونظر بتمعن إلى جليسه



قبالته، التى ائتلفت أساريره لمعرفة المزيد من التفاصيل. كان دخان السجائر، والقهوة بينهما يتسلق فى عنج فيما تعالت ثرثرة فتيات مع النادل، فى زاوية شبه معتمة.

صرف الرجل نظره لبرهة، ونظر إلى واجهة المقهى الزجاجية التى كانت تجلوها ندف الثلج المتهامى برفق فبدى من وراءها الطريق العام، وأرومة الأشجار مؤتلفين بزينة العام الجديد وبأقواس إضاءة نيلونية وفسبفورية حادة بين ضوء شموع المقهى، وأصل الرجل القراءة ببطئ شديد فى ذلك اليوم، فى تلك اللحظة حدث فى المحطة المهجورة شىء غريب، ليس بالحسبان، حدث خاطف إلا أنه ظل قابعا فى ذاكرة القانطين أمداً طويلا..

● النغير العمل الطوعى فى اللهجة السودانية

● المقطع الشعرى هو جزء من قصيدة الشاعر فوزى كريم

قصة

قصص قصيرة

إبتسام الدمشاوى

نظرة ثاقبة

عينان واسعتان مشدوهتان.. مثبتتان فوق لحية طويلة..

- كلما رفعت رأسها عن أوراقها.. رأتهما يحملقان بها.

- كلما هربت منهما وعادت بوجهها تراهما وكأنهما مشدودتان بحبلين من حبال مسرح العرائس نحوها.

- كلما تحدثت إلى أحد من الحاضرين رأت فيهما نظرة عتاب وغيرة.

تحاول الغوص فيهما فتصطدم بحاجز أصم.

فاجأته بالسؤال: ماذا تريد؟

تلون وجهه ألواناً متداخلة وازداد اتساع العينين.. ولم يجب.

أعادت سؤالها أنت يا أستاذ .. لماذا تنظر إلىَّ هكذا.. لم يجب أيضا.

قالت لنفسها عله لا يسمع.. قامت إليه وأعادت السؤال فى أذنه..

ماذا تريد؟

قال: لا شىء.. إنى أنتظر .. ولدى.

وماهى إلا لحظات حتى جاءه فتى وأمسك بيده ووضع فى يده الأخرى عكازاً واقتاده إلى الخارج.

●●●

غرام عواطف

تمر «عواطف» فى طريقها أمام الحقل.. ترى خيال المآته..
أستوقفها وهى صغيرة.. تأملته كثيراً.. سألت صاحب الحقل
أجابها: إنه يحمى النبات من العصافير.
عندما كبرت رأت العصافير تقف فوق خيال المآته لتستريح ثم تعود لتأكل الثمار.
قالت لنفسها: العصافير أدركت الحيلة.
ظلت «عواطف» معجبة بالفكرة وقررت أن تتخذ لنفسها خيال مآته تخاف منه وقتما تشاء وتتفوق على العصافير وقتما تشاء أيضا.
أنجبت «عواطف» أولاداً وبناتاً وأنشأتهم على الخوف من خيال المآته الذى أتخذته لنفسها..
إلى أن اكتشفت سره صغرى بناتها «غرام» فالقت به فى مهب الريح حتى تكسر. -
غضبت عواطف فوعدتها «غرام» أن تأتى لها بخير منه بعد أن تدخل التعديلات العصرية عليه.
وقد أهدت «غرام» لأمها وكل واحدة من أخواتها واحداً، وعاش الجميع فى سعادة إذ أمتلكت كل منهن خيال مآته تتمتع به كيفما تشاء.
أما «غرام» فكانت متعتها فى تعددهم.. وتزداد متعتها كلما رأتهم يتناحرون من أجلها.

●●●

قتيل

حملت به سفاحاً.. وضعته على قارعة الطريق
وقالت له أذهب فتعلم كل المبادئ السامية
لا تكذب.. لا تسرق.. لا تجع. لا تعر. لا تعشق.
تابعته من بعيد .. تعلم كل ما أمرته به لم يكذب قط إلا عليها. لم يسرق إلا منها؟ جاع .. وتعرى
.. وتعدى على كل ما ليس له بحق.
أمسكت بالسوط.. وكلما ضربته ازداد قوة

حتى لم تعد تقدر عليه.
رمت بالسوط.. وأدارت له ظهرها
وعاشت من جديد وتناست تلك القصة.
حتى جاء إليها ممسكاً بذات السوط وضربها حتى الموت
مات الاثنان هو من الخوف وهى من الغفلة.

(نداء) أو (غناء)

عصفور .. عائشة.. يغنى بلا صوت.. أما هى.. عائشة.. فلا تكف عن الصراخ تستدعى الغائبين وتنادى الموتى.

أمى أبى ولدى
أخى أخى أخى.. نعم فهم ثلاثة وهى موقنة أنهم يسمعونها.. ولا يجيبون.



تصرخ فى العصفور: غن.. ارفع صوتك فلقد كانوا
يحبون تغريد الطيور فى الصباح.
يعشقون شروق الشمس
ظل الأشجار والأرض الخضراء
لم يخافوا إلا من الغروب.
يفتح العصفور فمه ليغنى.. يرتعش .. ينفض ريشه حتى يسقطه.. يطير فيتخبط جناحه فى أسوار القفص.
تقول له: غن.. ارفع صوتك.. علهم يجيبون.
يحاول العصفور حتى يختنق
يشير بجناحه المكسور إلى الشمس.
تدرك عائشة.. لماذا لا يغنى العصفور؟ ولماذا لا يجيبها الموتى؟
تفتح القفص لا يخرج العصفور فلقد مات قبل أن تدرك هى ما أدركه الآخرون ممن تناديهم.

شعر

قصيدتان

د.أحمد نبوى

(١) صورة وخبر

يا أيها المشاهدون
عبر النوافذ المضيئة
هذا الخراب والضنى
الذى ترون
وتمضغون فى أسى شفاهكم
وتأسفون
بالأمس
كان موطنا
وأسرة
وبيت
فى زهوه

فتى نما
وذاب فى عروقه
وعاش بين أهله
سعيداً
وفى سماء مجده
سما
ليت الفتى ما كان
وليته
وليت
هذا الفتى
يا أيها المشاهدون
إنه
أنا
وهذه الأشلاء

والقلوب
والعيون
هم أهلى أنا
وما ترون من خراب وضنى
بالأمس
كان موطنى

(٢) فتاة الرصيف

من كثرة البكاء
وحزنها المخيف
من نهشة الشتاء
فى عودها النحيف
نامدت على حد الرصيف
فى نومها
رأت – كما يرون –
أن بسمة تضئ وجهها
ونسمة جميلة
تداعب اللامات فى خدودها
ولمسة نبيلة تضم شعرها
وقبلة
على الجبين نادية
وحضن أم
ضمها ضمة حانيه
وأخوة
وأسرة
وبيت
وحين داس السائرون فوقها
تفتحت عيونها
لواقع مخيف
فجففت دموعها
ولملمت أعضاءها
فى
آخر
الرصيف

●●●



بطاقات شكر للخصوم

د. راتب سكر- سوريا

-١-

شكراً

لجلاد يؤجل لحظة

دفع الكراسى

تحت أرجلنا

فرب هنيهة سمحت

لمنديل يلوح على النوافذ

أن يرانا أو نراه

-٢-

شكراً

لنمام القبيلة

لم يقل فى ورقة التخبير

إن صديقتى

وقفت على الشرفات

ضاحكة بصوت من رنين

تحتفى بصباحها

لم يذكر الأسماء

فى ورق القوائم

كان منشغلا

ببعض شئونه الصغرى

مريضاً فى توهم يومه

حتى عماه

-٣-

شكراً

لكل خصومة
بل للقبيلة نفسها
غضبت على نمامها
يوم احتفالى
بالتى ضحكت
مطرزة
بصوت من بهاء وجودها
سفناً تدلى ياطر الأسماء
ساترة حروف حنينها
فى لجة سهرت بأحضان المياه

– ٤ –

شكراً
لترتيل الضباب
على التلال
يحار فى تاويله
جهد المفسر
راضياً بالخضرة الأولى
يمد بساط سندسها
ويرفل فى نعيم
من رضاه

– ٥ –

شكراً
لساحات الليالى
تسدل الكلمات موسيقى
لترقيص النجوم
تعانق الفرح البعيد
وتقبس القمر الشريد
بما تلألا من وداد
فى ضياه

شعر

إذا النبض أخرسه السَّيَّدون

أحمد اللاوندى

لقد ضقت ذرعا
بما خلفته الطيور المهيضة
والأرض،
والوهن العاطفي
فيا رغبة أسكرتني،
وفكت ضفائرها فى عيون النهار
تعالي،
وحطى كما النور..
فى طرقات المحطة
يا قبلتى الأولية
فإنى توضأت بالموت
والسمت،
والصمت
والأكؤس السامقة
تعالى..
(لنقرأ ما خطة الغيب..
للكون من سقطة أو طلوع)
فما زلت أسأل كل الوجوه القوادم
عن وجهك المريمي،
وعن عطرك المرمرى،
وعن لحظة الانكسار،
وعن نشوة الانتظار،
وعن شهقة ألهبتها المفاصل..
بالحب
يا مطراً أشتهيه،
ويا أثراً أقتفيه/ لنبضي
إذا النبض أخرسه السيدون
(لقد كنت مثل تراب الحديد
فمغنطني
صرت كهلا له عمر نوح،

وكنت بريئاً كعش اليمام..
فعرت لى الأرض عورتها)
كى أغني
على صدر أنثي..
تداعبنى فى تماه غريب
ولكننى لا أبالي
تعالى..
إلى حضن حضنى،
وبوحى بسر تلعثم..
فوق الشفاه الطرية
ينسرب الليل كالظل،
والظل كالليل
عند ابتعاث الحروف
حروفاً، وجمراً
تعالي
فإنى تبلورت بالورد، والنرد
يا مدنا من «عبير» البنفسج تهفو،
وريحانة فى فؤادى تروح وتغدو،
وأرجوحة تتلوى كخصر المساء،
وأغرودة فى زمام التواصل..
تمطرنى بالتألق
يا فرحة يصطفيها الخليونا..
للجرح، والبوح
والعشق، والعتق
والعزف ، والنزف

هيا..
لنمشى على دفقة من سطوع أليف،
نصب قُهيوتنا كالأزاهر..
فى غرفة أثملتها الفجاءات
والذكريات
(ليكتمل الفن..
فى غنوة لا تموت)
أنا سيد الضائعين،
وقلبى الذى أرهقته المسافة..
بنبئنى أن عمراً..
تسرب من واجهات البيوت
وما عدت أقوي..
على ضم تلك البلاد..
إلى أذرعى باشتعال
تعالي..
لنوقظ أحلامنا من سبات الظلام المشوه..
بين طقوس المآذن،
والأغنيات التى أسدلتها النجوم..
على رغوة البحر..
فى خفقة السنديان
فشقى الغبار/ الضباب/ المياه،
وكونى غريمتهم
إنهم سيدون،
(وكانوا قليلاً من الليل ما يهجعون)



عن الموبقات

تعالي..

لنتلو كتاب الرؤى والغرابة

وفى كل غابة

نودع شعوذة تحتوينا

خذينا إلى جنة عرضها من ضياء

نفتت أوجاعنا..

فوق رمل المحبين يوماً،

ونعدو..

على سلم الوقت..

حتى تنام الجروح *

شعر

(غزو..وغزو مضاد)

عبد السلام صبحى

لا تسألنى أن كان القرآن
مخلوقا أو أزلي
بل سلنى إن كان السلطان
لصاً أو نصف نبى»
أمل دنقل

مزج أول

(١)

يولد الحفاة من دمامل الأرض..
يتوجهون لأرض فضاء نقية..
لم تشرب الدم بعد..
ثم تبدأ المعركة..
ثم ينتصرون

(٢)

و(العمل) يجلس القرفصاء كقردٍ متوتر أحمر العينين

«نقش قديم على جدران معبد فرعونى»
من نزول آدم فى التوراة
مروراً بماركس وآدم سميث
انتهاء بدريدا وشتروواس
والبوستر

(٣)

(نص موازى خارج ذاتية ديماجوجية وسيكوباتية المنظر)
هكذا يبدأ الأفرنج كلامهم دوماً
والذى ينتهى بقتل الشعوب
ونهب ثرواتهم
متناسين ثورة الزنج والقرامطة
واحتراق البشر
شوقاً للعدل

(٤)

ليت شعري.. كيف تدور الأرض رأساً على عقب والرأسماليون
يحتفظون بجماجم الفقراء
ككأس يشربون فيه نخب الثورة المضادة
فينقلب عليهم ويسقطون

مزج ثان

(١)

قال سليمان الحكيم:-
الكل باطل الأباطيل
الكل قبضة الريح
ليس تحت الأرض منفعة

قالت: جاء الحق وزهق الباطل
تمتلئ السموات بملائكة
يركبون خيلاً بأجنحة
يفتح الباب بقوة
للشعوب المقهورة

(٢)

وأنت تنامين على العشب
تحملقين فى السماء
فلا ترين إلا إياى
والنجوم يسجدون لى..
مازال النيل يأتى لنا بالخير
كذلك الفرات
رغم أنف الفرنجة وقبائل المغول الجدد
(أصحاب مصانع الأسلحة بائعى الموت
وكارتل الدولار والنفط)

شعر

كان ممكن تتصور

جمال حراجى- الإسماعيلية

ليه أستعجلت
وأنت بتاخد آخر مشهد
تذكارى يفكرك بالدنيا
أهى الصورة طلعت وحشه
ومطلوب منك تعيد المشهد
من تانى.. وحالاً
من غير ما تبص فى المرايه
أو تعدل ياقة قميصك
لأن المصوراتى الوحيد
اللى سهران فى الشارع
لحد دلوقتى - زهق منك
وأكيد فرغ صبره
وحلف قدامك
إنه ح يبطل تصوير من النهارده
طب ليه هو مصمم ياخد لك صوره
مش يمكن عارف إنها آخر صوره
ح تفكرك بيه
أو محتاج يبص فى وشك
على إنه إخر حاجه ح تفكره

بمهنته القديمه
- بص..
خلاص هو جاهز دلوقت
هيصرخ فيك
ويقولك .. ح أصور
ماقالش.. وطفى النور
خلاص أنت أتصورت فعلاً
وسابك قدام الكاميرا ع الكرسى
وفى الضلمة من غير ما يقولك
إنه خلص مهمته الشاقه
بس الصور كئيبه
مش كده!!
- أيوه - أنا عارف
وعشان كده مش عاوز الصوره
خليها فى الكاميرا
وخلينى استمتع بالدنيا
أنا عاوز أضحك
إزاى .. مش عارف

شعر

للبيوت وش صابر

أشرف أبو الحمد الخطيب

للبيوت وش صابر..
يغزل ضفاير الشمس
فـ كفوف الولاد غناوى لليوم الجديد
يبدر حدود الكلمة مواويل..
يا ليل..
تدوب جليد الخوف..
وتكحل رمش موالى
جرح السنين نواحٌ ف ترحالى
كل العيون راصدة مشانق ضحكتى
والآهه عكازى والمدد
شهد الكلام عويل..
بيشق صدر العتمة مدد
ونغم بلون التباريح..
راسم ملامحى ع الحيطان سند
مدد . مدد.. مدد

مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا
بلد!!
يا أم السنين الشقيانين
يا أم الولاد الطيبين.. والوفا..
يا صرخة الليل الحزين
كل السكك متكتفه
صابر..
والنبض جوايا حيل بيكابر
عايش كما درويش فى قلب ضريح
حبات مسبحته مشاعر
بيسبح باسم الشهيد والجريح
ويرقى البيوت بالحذر
ويقيد شمس الضماير
صابر..
والدم بيحتى الشحر

شجر الصبار ما عادش قادر
داير يخبط ع البيوت
وف كفه نبوت المدد
يا أم صابر
يا دير ياسين
يا بحر البقر
يا أم الصبية والولد
مدد.. مدد.. مدد
مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا بلد!!
رغم السنين العجاف
رغم اللى خان واللى خاف
شراييني شجر صفصاف
بتضلل عليكى مشاعر
صابر..
رغم السكات اللى صاب كل الحناجر
رغم الحدود والعهود
واللى نصبوا من حبى مشانق
ورموا فى ضهرى خناجر
أنا شارب كأس القدر
مانيش عاصى ولا كافر
بس أمانه يا بلد
لو جادت دروبك تانى بالولد
ما تسمى حد تانى صابر
مش عشان حاجه لاكن
خلية بلا اسم..
خليه زى المصير
مهما تتبدل أماكن
يفضل جرحه زى ما هو
جوه نن القلب ساكن
وما تخافيش
لما تتلاقى السنين
أوعى يصيبك سهم الأنين
أو يدق حد تانى بابى غيرك
وتفتحيله..
أو يغرك فى العتمة زيت قناديله
مش حقولك.. إنه دمى..!!
بس إنتى عارفة يا بلدنا
إنك إنتى كل همى
وإنى واقف تحت ضلك
وبربابى بواسى همك
وف عز البرد..
وغربة صبارى..
بضمك..
وأنتى واقفة تنزفينى
فسبلينى فوق دروبك سبلينى
وإن دابت فى هجر الأحبة شموسك
أنضرى شموس المحنة ف عينى..
مدد..
مش عارف إيه سر عشقى ليكى يا بلد!!
مدد.. مدد.. مدد

إشارات

أحمد مستجير

كان الدكتور أحمد مستجير، إلى جانب نبوغه العلمى فى ميدان من أهم ميادين العلوم الحديثة وهو ميدان «الهندسة الوراثية» أديبا وشاعرا، ومن هنا استطاع أن يكتب العلم بأسلوب ساحر سهل جميل، وهو أسلوب يفهمه غير المتخصصين بل ويجدون فيه متعة كبيرة إلى جانب مادته العلمية الغزيرة، وللدكتور مستجير موسوعة علمية عنوانها «فى بحور العلم» تقع فى ثمانية أجزاء، وهذه الموسوعة تتناول الكثير من القضايا العلمية بصورة سهلة بسيطة وفى أسلوب جذاب بديع، بحيث يمكننا القول عن هذه الموسوعة إنها موسوعة شعبية عظيمة القيمة والأهمية، وكان الدكتور مستجير ينوى إصدار أجزاء جديدة من هذه الموسوعة لولا أن قضاء الله عاجله فمات يوم ١٦ أغسطس الماضى ٢٠٠٦ فى النمسا حيث كان يقضى إجازته الصيفية مع زوجته النمساوية وكان الدكتور مستجير فى الثانية والسبعين من عمره فهو من مواليد أول ديسمبر سنة ١٩٣٤. وأذكر أننى التقيت معه لآخر مرة فى منتصف شهر يونيو الماضى، وكان يبدو فى أحسن صحة وعافية، وكان وجهه مشرقا، أما حديثه فقد كان كالعادة مليئا بالتفاؤل، وقد أهدانى كتابه الجديد وهو آخر كتاب أصدره فى سلسلة اقرأ عنوانه «علم اسمه الضحك» وأوصانى أن أحرص على قراءته، وقد عملت بالوصية وقرأت الكتاب الذى أمتعنى كثيرا وأفادنى، فهو كتاب علم وثيق الصلة بالحياة والنفس. وقد كان هذا الكتاب فى حد ذاته دليلا على تفاؤل أحمد مستجير وإقباله على الحياة وأمله فى أن تكون هناك – وسط الغيوم – أيام سعيدة قادمة، فكيف جاء الموت للدكتور مستجير بهذه الصورة المفاجئة؟ كان جالسا فى بيت أهل زوجته بإحدى القرى النمساوية الهادئة، وكان يتفرج على التلفزيون وما يقدمه من مشاهد الموت والدمار وقتل الأطفال فى حرب لبنان الأخيرة، وفجأة أصيب بقئ شديد ثم أغمى عليه، وتم نقله فورا إلى المستشفى ولقى عناية طبية كاملة فى أكبر مستشفيات النمسا ولكنه كان قد أصيب بانفجار فى شرايين المخ فمات هذا الدكتور النبيل العظيم بعد أن ارتفع ضغطه وانفجرت شرايينه وهو يشاهد جرائم إسرائيل ضد لبنان واللبنانيين.

كان الدكتور مستجير مثالا للإخلاص العلمى وكان نموذجا حيا للأخلاق الشخصية الطيبة المتسامحة الكريمة، وكان وطنيا ومحبا لبلاده بفطرته، ودون أى افتعال أو إدعاء أو مطالبة بالثمن والمكافأة. وفى تقديرى أن الدكتور مستجير مات كما يموت الشهداء فقد انفعل بما كان يشاهده من عدوان إجرامى على لبنان وكنا جميعا معرضين لأن يصيبنا ما أصابه ونحن نتابع المأساة دون أن نملك أى قدرة على وقف أحداثها الدموية.

رجاء النقاش



الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»